المسرح التجريبى
بين المرواغة واضطراب المعرفة

السيد حافظ " نموذجاً "

الكتاب : **المسرح التجريبى بين المرواغة واضطراب المعرفة**

الكاتبة : **د. نجاة صادق الجشعمى**

الناشر: مركز الوطن العربى "رؤيا"

البريد الالكترونى : justhappy_man2000@yahoo.com
Hafez66@live.com

تليفون: ٠١٢٨١١١١٨٧٥ – ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨

الناشر : " **العنـــوان** " **للنشر والتوزيع** – الشارقة مويلح

ص.ب: ٨١٨١١

alenwan10@gmail.com

الطبعة الأولى: القاهرة ٢٠١٨

رقم الإيداع: ٢٨٤٢/ ٢٠١٨
دار الكتب والوثائق القومية

إدارة الإيداع القانونى

الترقيم الدولى : I.S.B.N 877 – 01 – 4563 - 5

الغلاف: لوحة من إهداء **الفنان العالمى ماهر جرجس**
تصميم وجرافيك: خالد شعبان

الاشراف على التنفيذ :
الأستاذ / احمد حافظ، الاستاذ / احمد الشريف
الجمع والصف الالكترونى: وحدة الكمبيوتر بالمركز
تنفيــذ: خـــالد شـــعبان

دار زهراء الشرق
١١٦ شارع محمد فريد وسط القاهره
مكتبة عمر بوك ستور – القاهرة ١٥ شارع طلعت حرب أعلى مطعم فلفلة
تليفون: ٠٢٢٣٩٦٠٠٤٧ – ٠١٠٠٣٣٦١٢١٧

الاسكندرية: مكتبة دار حورس للنشر والتوزيع
مكتبة أكمل: الاسكندرية ١٨١/ ١٨٣ شارع أحمد شوقى – رشدى
تليفون: ٠٣٤٥٥٧٣٥٢

المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة

دراسة

نقد

تحليل

السيد حافظ " نموذجاً "

دراسات وإضاءات

بقلم نخبة من كبار الباحثين والنقاد فى الوطن العربى

أ.د. كمال الدين عيد	مصر	أ.د. كمال الدين حسين	مصر
د. مفتاح خلوف	الجزائر	د. بوزيد رحمون	الجزائر
د. ليلى بن عائشة	الجزائر	أ. أحمد مرزاق	المغرب
أ. زكية أمسلك	المغرب	د. مصطفى حشيش	مصر
د. مصطفى عبد الغنى	مصر	د. مدحت أبو بكر	مصر
أ. رزوق أحمد	المغرب	أ. د. عبد الكريم برشيد	المغرب
أ. عبد الحق قرطيط	المغرب	د. عمر فرج	مصر
د. عبدالرحمن بن زيدان	المغرب	د. السعيد الورقى	مصر
د. محمد زعيتري	الجزائر	د. اسماعيل الإمبابى	مصر
أ. فيصل السعد	الكويت	أ. عبد اللّه هاشم	مصر
أ. د. مصطفى رمضاني	المغرب	أ. عبد الرحمن أبو عوف	مصر
أ. شفيق العمروسى	مصر	د. حسب اللّه يحيى	العراق
أ. زكريا عبد الجواد	مصر	أ. محمد السعيدى	المغرب
ا.د / محمد عبازه	تونس	أ. محمد المحراوى	المغرب
أ. ثوريا ماجدولين	المغرب	أ. عبد السلام بوسنينة	المغرب
أ.د نادية كامل	مصر	أ. يوسف العانى	العراق
د. رجب سعد السيد	مصر	د. أحمد عبد الحليم	مصر
أ. عبد العال الحمامصى	مصر	أ. ابراهيم عبد المجيد	مصر

مقدمة

المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة

د. نجاة صادق الجشعمى

قبل أن نبدأ في هذا الكتاب لابد وأن نتعرف على التجريب والمعنى الاصطلاحي لهذا المصطلح الغريب العجيب الساحر والغامض والمقامر الذي حير الكتاب والأكاديميين والنقاد ومؤلفي المسرح والجمهور فما معنى التجريب (يقول الناقد عبد الحق قرطيط عن النقاد والمفكرين الكبار الذين تناولوا هذا المصطلح) :

إن أول خطوة منهجية في سبيل تحديد أي مفهوم، تتحدد في العودة إلى بنيته اللغوية أولا على اعتبار « أن المفهوم ما هو إلا إطار لغوي أنشأه الفكر عبر جدلية " الواقع- الوعي" ، لتجسيد وتكثيف الصفات الجوهرية والأساسية لمجموعة من الأشياء»[١].

وينبغي ألا يغيب عن الذهن أولا، أن اللغة ظاهرة اجتماعية تاريخية.

أي أن اللغة هي ذات لها علاقة تأثير وتأثر، وبالتالي فهي خاضعة لقانون التطور ومبدأ التحول اللذين يمارسان تأثيرهما على اللغة التي تصبح ذات ثبات نسبي.

بمعنى أن المفهوم الواحد يعود بالضرورة ذا مدلولات عديدة، ومع ذلك، يؤكد المفكرون والباحثون والناقدون والأكاديميون والمهتمون في دراسة المعنى أو المصطلح (التجريبي) على أن "المعنى الاصطلاحي للمفاهيم الذي

---

(١) محمد أحمد الزغبي : الإطار المفهومي لـــ "الحاجة" جملة دراسات عربية بيروت العدد ١٢ السنة ١٩٨١، ص ٤٧.

يتم اكتسابه عبر عملية التطور، يظل مهما ابتعد عن جذره اللغوي... يحمل الملامح الأساسية لذلك المعنى الأصلي الذي انبثق منه"[٢]. إذاً ما هو المعنى اللغوي للتجريب ؟

١- التجريب في المعنى اللغوي :

لو أخذنا كلمة "تجريب"، من الفعل : "جرب" والمصدر هو "تجربة". وتعني اختبر "والتجربة من المصادر المجموعة. قال النابغة : "إلى اليوم قد جربت كل التجارب".

وكما قيل في الحكمه (اسأل مجرب ولا تسأل حكيم)

وكما لو قلنا مثلاً ورجل مجرب قد بلي ما عنده، ومجرب قد عرف الأمور وجربها. والمجرب مثل المدرس والمدرس الذي قد أكسبته الأيام خبرة وحكمة بالأمور وأحكمته. ومن أمثال العرب :« *أنت على المجرب، يقال للذي يمتلك تجربة وخبرة في ميدان ما*»[٣]. إن فلان لديه خبرة أي تجربة. وتتعدد معاني كلمة "تجريب" بحسب الحقول المعرفية التي تستعمل فيها "فأصلها في اللغة اللاتينية "Experimentum" وتعني "البروفة" أو المحاولة. ومن المؤكد أن هذا المصطلح لم تكن له علاقة بالمسرح في زمن روما القديمة"[٤].

وفي المجالات العلمية، يقترن التجريب مرة بمعنى المغامرة والبحث عن المجهول، ومرة ثانية بمعنى الابتكار والخلق، ومرة أخرى تدل على معنى التطوير والتجديد.

---

(٢) نفس المرجع السابق.

(٣) ابن منظور، أبو الفضل الأنصاري الخزرجي : "لسان العرب" الجزء الثاني حرف باء دار الفكر بيروت ١٩٥٤، ص. ٦٣.

(٤)هناء عبد الفتاح : أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، مجلة فصول المصرية – المسرح والتجريب – الجزء الثاني، المجلد ١٤، العدد الأول ربيع ١٩٩٥، ص٣٦.

وفي الحقول الأدبية، فإن التجربة تقترن بالممارسة وبالتراكم الإبداعي أو النقدي لدى الأديب. وعلى هذا الأساس، فالمعنى اللغوي للفظة "التجريب" تتعدد دلالات مفهوم التجريب لدرجة يصعب حصرها، كما يبدو من غير الممكن الإمساك بصيغة مفهومية نهائية لهذا المصطلح بدون ضبط حمولته الإبستمولوجية، وتحديد الحقل المعرفي الذي ولد الإحساس بضرورة الخروج عما هو موروث / مطلق إلى حيث تتاح فرصة المغامرة، والبحث عما هو مجهول / متغير.

إن السمة الحداثية لمصطلح التجريب ـ المتمثلة في التجدد والتغير اللامحدود ـ تجعله مفتوحا على أي تأويل، ومنفتحا على كل المجالات بسبب قابليته للتعدد في الرؤى، وللاختلاف في وسائل التعبير، ولحرية الفعل التي تعتبر شرطا أساسيا لأية ممارسة تجريبية.

فهو يدل على الفوضى والتدمير وتكسير الأنماط التي سادت، ويدل على الرغبة في ارتياد آفاق مغايرة.

بهذا المعنى فالتجريب لا يتقيد بقاعدة نظرية معينة، ولا يلتزم بضوابط منهجية شأنه في ذلك، شأن الحداثة التي ترفض أن تقدم نفسها كنظرية جاهزة، «لقد جاءت التجريبية استجابة لتحولات ثقافية ومعرفية وفنية. وقدمت نفسها كضرورة اجتماعية وتاريخية»[٥].

إن الأمر إذن يتعلق بالرغبة في التأسيس لوعي ضدي بحتمية البحث عن قيم فنية وجمالية أصيلة، قادرة على احتواء المستجدات التي بشرت وتبشر بها الحداثة.

إن ارتباط التجريب المسرحي الغربي بالحداثة والإبداع ليس تحقيقا لرغبة سابقة، ولكنه حاجة ملحة تطلبها العصر واقتضتها اللحظة التاريخية، وهذا ما سمح للفنان المسرحي بالعمل على إيجاد الوسائل الضرورية والسبل

---

(٥) عبد الرحمن بن إبراهيم : م. س.، ص :١٠١.

الكفيلة لتحقيق المتعة والتأثير الفكري والجمالي بواسطة المسرح. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بدأت تتشكل عوامل التجريب ودوافعه في الغرب، خصوصا بعدما أخذ الوعي الفني يؤمن بضرورة خلق مسرح جديد قادر على مسايرة تطور الحياة وضبط العلاقات الإنسانية، التي أصبحت محكومة بتصورات فكرية وثقافية جديدة، ساهمت فيها التغيرات والتحولات الاقتصادية والسياسية والتكنولوجية، التي شهدها العصر الحديث. ولقد كان لهذه التحولات انعكاس مباشر على التجريب المسرحي، باعتبار المسرح ظاهرة فنية واجتماعية تعكس المتغيرات العميقة التي يعرفها الإنسان أو يتطلع إلى معرفتها، وبالإضافة إلى هذا فإن انفتاح المسرحيين على فنون وثقافات مغايرة وتفاعلهم معها، قد عمل على إزالة الحدود بين المسرح وكل ما يمكن الإستفادة منه للمساهمة في تغيير الظاهرة المسرحية وإخصاب تجاربها.

وكما أسلفنا الإشارة فقد ارتبط فعل التجريب في المسرح الغربي منذ بدايته إلى الآن بمرحلتين أساسيتين هما :

١- وضع الإفتراضات والتأكد من صحتها بمساعدة التجريب الذي يحاول استخدام حلول جديدة، وهذا ما جعله يشكل قاعدة أساسية من قواعد الإبداع المسرحي.

٢- التنقل في مجالات الإبداع المسرحي : الشيء الذي مكن المبدع من مواجهة كل المشاكل الفنية النمطية المتعددة، وتحدي كل الصعاب التقليدية التي لا حصر لها.

إن هاتين المرحلتين تؤكدان أن التجريب المسرحي في الغرب قد انطلق من ضرورة إعادة بناء الواقع وتشييده إيمانا منه بالقوة الإبداعية الخلاقة للفن المسرحي، التي تأخذ بعين الإعتبار كل الأنسقة والعلاقات الجديدة المتحكمة في الواقع وفي الحياة الإنسانية. وهكذا فإذا كان المجربون في مجال العلوم الطبيعية قد انطلقوا أساسا من الملاحظة والتجربة بشتى

أصنافها ــ بغية الوصول إلى قواعد وقوانين عامة ــ فإن المجربين المسرحيين قد قاموا في البداية ببلورة المفهوم النظري، وبخلق الافتراضات الأساسية التي يهدف إليها التجريب داخل المسرح[٦].

وإذا كان التجريب المسرحي بمعناه العام هو الذي أتاح للمسرح الغربي استمراريته وتطوره، وأفرز مجموعة من المظاهر التجريبية التي عرفها المسرح عبر امتداده التاريخي، فإن التجريب المسرحي بمعناه الخاص هو تلك العمليات التثويرية التي شهدها المسرح في الغرب الحديث، وعملت على تثبيت دعائم مسرحية تتميز بالخلق والإبداع والتجديد. لذلك، يعتبر التجريب الأول تجريبا عفويا وتلقائيا، بينما يعتبر الثاني فعلا مقصودا وعقلانيا، يرتكز على رؤية محددة وتصورات عميقة لتغيير قواعد المسرح وأسسه، التي ظلت سائدة لفترة طويلة من الزمن، وهذا ما جعل المسرح الغربي يحقق مجموعة من التجارب التي تنفرد بنوع من الاستقلالية والأهمية، إلى درجة أصبحنا معها نرى في العقود الأخيرة أن المخرج أصبح دراماتورجيا بمفرده، وقادرا على أن يحقق مشاريعه المسرحية بشكل ذاتي مستقل عن المؤلف المسرحي، في الوقت الذي أصبح فيه مسرحيون آخرون يتعاملون مع النصوص المسرحية تعاملا حرا، يخرجها عن الأطر الكلاسيكية للدراما، بواسطة تشغيل قدراتهم الإبداعية واللانمطية التي مكنتهم من خلق تصورات تجريبية جديدة للفضاء المسرحي، ولما يمكن أن تملأ به مساحاته الفارغة. ومع ذلك، يمكن القول إن المسرح الغربي مازال مستمرا في البحث التجريبي عن موارد جديدة، وعن مواقع إبداعية أخرى للتوسع والكشف عن مفردات وآليات تجريبية خلاقة، تساعده على ابتكار عوالم جديدة من القيم الفنية والجمالية والإبداعية[٧].

---

(٦) عبد اللطيف غياط : م. س، ص : ٨٥–٨٦.
(٧) هناء عبد الفتاح : م. س، ص : ٥١–٥٢.

يقول محمد شيحة : «وفي إطار التحاور بين الدراما والمسرح في القرن العشرين، تطفو الكثير من الأفكار والاتجاهات والتجارب والشخصيات التي شكلت في مجموعها ملامح التوتر والتماس والاتفاق والتعارض بين التقاليد المتوارثة والأفكار التجديدية والإصلاحية في المسرح الحديث والمعاصر، فإلى جانب الكتابات النظرية حول "موت التراجيديا" لــ ج.م. دوميناش، و "تجديد المسرح" لجان بول سارتر، انتشرت الجماعات والمختبرات المسرحية، وتنوعت التجارب والتدريبات في مجالات التمثيل والصورة والفضاء المسرحيين، وذلك بفعل القيمة الجديدة والمتميزة التي اكتسبها كل من الإخراج والسينوغرافيا، وفعل التطور التكنولوجي لآليات العمل المسرحي»[٨].

٢- اتجاهات التجريب في المسرح الغربي :

لقد تعددت أنواع التجريب وأنماطه في الغرب، بهدف الوصول إلى تجارب مسرحية تتباين أهدافها وطرقها وفقا لطبيعة المبدع وقدراته الإبتكارية، ومراعاة للزمان والمكان اللذين يعيش فيهما.

وهكذا يقسم أندريه فينشتاين اتجاهات التجريب إلى ثلاث اتجاهات متباينة، يسعى كل اتجاه منها إلى تحقيق هدف من الأهداف التالية :

- **إصلاح المسرح وتجديده على أساس أنه فن شعبي خاص.**
- **تجاوز حدود المسرح المعروفة والمتداولة بهدف تأسيس فرجة حقيقية شاملة.**
- **تأسيس مسرح يمتلك في نفسه الآن فعالية اجتماعية وأخرى سياسية[٩].**

---

(٨) محمد شيحة : تراجع النص : مدخل إلى دراسة التجريب في الدراما الألمانية المعاصرة ــ مجلة فصول ــ المجلد : ١٤، العدد ١، ١٩٩٥، ص : ١٨٦.

(٩) Veinstein A : Le théâtre expérimental - Ed. Rennaissance du livre, Paris, 1968, P : 13.

ويلاحظ سعيد الناجي أن هذا التقسيم لا يعتمد على معيار منسجم أو موحد الشيء الذي أبعده عن الدقة. ذلك أن برتولد برشت مثلا كان يبحث عن تجديد المسرح وتغيير ثوابته في نفس اللحظة التي كان يبلور فيها مسرحا ذا مضمون اجتماعي وسياسي. إضافة إلى أن ممارسته كانت تقترب من تحقيق عروض مسرحية شاملة دون تجاوز حدود المسرح وذلك باستثمار فن الكتابة والخط، وفن الموسيقى والغناء، وفن تصميم الرقص وفن السينوغرافيا واللعب المسرحي.

وحيث أن سعيد الناجي يبني تحليله لمفهوم التجريب على فرضية مفادها أنه اشتغال على الفضاء المسرحي، وتثوير له في أفق خلق علاقة جديدة بين صانع الفرجة المسرحية والجمهور، فإنه يقترح تقسيم الاتجاهات التجريبية منذ عشرينيات هذا القرن إلى اتجاهين أساسيين اختلفت تصوراتهما للركح واقتراحاتهما لاستثماره دون أن يمنع هذا من اختلاف التجارب داخل الاتجاه الواحد مما يشير إلى غنى التجريب في المسرح الغربي وثرائه.

- الاتجاه الأول : تغيير قوانين الخشبة.
- الاتجاه الثاني : تفجير الخشبة الإيطالية(١٠).

أ- يشكل الاتجاه الأول : امتدادا لاقتراحات أبيا وكريغ اللذين بذلا جهودا متقاربة تشير إلى التعدد الذي بدأ يصيب التصورات المسرحية والإختلاف المثري للتجريب المسرحي ناهيك عن تسارع المحاولات التجريبية الرائدة في بداية هذا القرن.

فقد كان أبيا معجبا بأوبرا فاغنر وموسيقاه إلى حد الهوس. ورغم رفضه لتصميم القاعة الإيطالية الثابت لم يستطع أن يقترح وضعية جديدة للمتفرج

---

(١٠) سعيد الناجي : التجريب في المسرح ــ التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي ــ مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص : ٣٠-٣١.

تحرره من المواجهة الثابتة للخشبة لأن المسرح الموسيقي يلزم بمثل تلك المواجهة. لكن هذا لم يمنع أبيا من إعلان تبرمه من العلبة الإيطالية، واعتبارها أساس الوهم الناشئ عند المتفرج بحقيقة ما يراه.

من هذا الإعتبار حاول أبيا تثوير مبادئ تنظيم الفضاء المسرحي مستثمرا الإمكانيات التي أصبحت توفرها الإضاءة الكهربائية في بناء العرض المسرحي.

لم يكن ممكنا تحقيق هذه الإستراتيجية إلا بتجاوز التنافر الذي ساد آنذاك بين وسائل الإبداع المسرحي في العرض الواحد. تم ذلك عبر منح السلطة الأولى للمخرج في بناء العرض وإحداث التناغم بين وسائله، مع إتاحة حرية أكبر للممثل.

لقد فرضت هذه الرؤية الجديدة على أبيا أن يعوض كلمة ديكور Décor بكلمة تأثيث Plantation[١١].

لم تكن اقتراحات كوردن كريغ بعيدة عن تلك التي اقترحها آبيا، وإن كان كريغ يتميز بإسهاماته السينوغرافية الكثيرة للعروض المسرحية التي استقى منها مبادئه. فيما فضل آبيا العزلة وكتابة نصوص نظرية أكثر من الإسهام الفعلي في الإخراج المسرحي. ومما تميزت به تصميمات كريغ جنوحها الملحوظ نحو فراغ الفضاء المسرحي، ورفض امتلاء الخشبة بقطع الديكور وأجهزته. كان ذلك من أجل ابتكار بنية سينوغرافية متحركة تستفيد من أبعاد الركح، كما تستطيع أن تعكس بشكل مرئي انفعالات الشخصيات والمضمون النفسي للنص المسرحي. فالجهاز السينوغرافي عند كريغ دائم الحركة والتغير، يندمج في لعبة الإضاءة وجمالياتها. إلا أن تصوره للممثل يبقى هو المثير الأكبر للجدل لما تميز به من جرأة وعنف نراهما مبررين بالوضعية التي وصل إليها اللعب المسرحي في أواخر

---

(١١) سعيد الناجي : م. س، ص : ١٨-١٩.

القرن التاسع عشر وبداية القرن الحالي[١٢].

تحت وطأة هذا التذمر من الأسلوب الغربي في اللعب، والإعجاب بأسلوب الممثل الشرقي، نادى كريغ بتعويض الممثل بالدمية.

ينفتح هذا النداء على الرغبة الأكيدة في تثوير اللعب المسرحي، وتجديد أساليب الممثل وبلاغته الجسدية في تمثيل الأدوار والشخصيات.

إن تأدية هذه الأخيرة يجب أن تتم دون التفريط في الإعلان عن الهوية المسرحية للممثل، والكشف عن لعبة المراوحة المستمرة بينه وبين الشخصية. ولاستعارة الدمية للإشارة إلى الممثل المرغوب فيه دلالة عميقة في تحديد ملامحه عند كريغ.

لقد كان رواد تغيير قوانين الخشبة يضعون نصب أعينهم تغيير مواصفاتها وطرق ترتيبها دون الرغبة في تفجيرها. لهذا بلوروا جماليات جديدة تمنح السلطة الأولى للمخرج المسرحي، وتستفيد من الخبرات المتحصلة لإحداث الإنسجام بين مكونات العرض المسرحي. كما تروم إفراز علاقة جديدة بين الممثل والمتفرج دون الإخلال بثبات وضعية هذا الأخير، مع تثمين دور الأول في صنع الفرجة وتكثيف بلاغته الجسدية.

يمكن اعتبار بيسكاتور في مسرحه السياسي من الأوائل الذين أسسوا لهذا الإتجاه حيث تميزت عروضه المسرحية بمستواها التقني الكبير، وباعتمادها على الآلات الضخمة، إذ كان يعبر هذا عن رغبة أكيدة في الإستفادة من التقدم العلمي آنذاك. ونتيجة للإكثار من استعمال التقنيات اختار بيسكاتور الخشبة نصف الدائرية التي تستطيع تحمل ضخامة الديكور وثقل الآلات المحركة له.

ولكن أهم إنجاز لبيسكاتور يتمثل في توظيف التقنية السينمائية باعتبارها وثائق تربط المسرحية بواقع المرحلة التاريخية وحاضر المجتمع، حيث

---

(١٢) نفسه، ص : ٢٠-٢١.

وضع شاشة في خلفية الخشبة تعرض عليها الصور السينمائية[١٣]. إن الدراما في نظر بيسكاتور تفرض حضور عنصرين اثنين : العنصر الوثائقي والعنصر العاطفي.

لم يكن لهذه التغييرات الفضائية والتقنيات الجديدة أن تتحقق دون أن يوازيها مضمون جديد في المسرح ورؤية للمجتمع. إن مهمة المسرح الثوري في نظر بيسكاتور تتمثل في أن ينطلق من الحقيقة، وأن يكثف الخلاف الاجتماعي ليحوله إلى عنصر اتهام، فيمهد بذلك للثورة والنظام الجديد.

وقد بدا واضحا ارتباط مسرح بيسكاتور بأسس الفلسفة الماركسية التي تقترح تصورا خاصا للمجتمع، قوامه الصراع الطبقي بين طبقة مسيطرة وأخرى محكومة، ولهذا كان بيسكاتور يعتمد على البروليتاريا الصاعدة في أوربا لضمان السند المالي لاستمرار مسرحه.

من هنا يتبين هاجس بيسكاتور في البحث عن شكل فني جديد، يتلاءم مع المضمون السياسي والطابع التعليمي، لتقويض المسرح البورجوازي التعبيري الذي كان يعتمد على الوسائل التكنولوجية التي تتطلب سيولة مادية ضخمة. وهو ما لم يكن في وسع المسرح السياسي تحمله.

فكان البحث عن تقنيات بديلة ومتواضعة ومؤثرة في الوقت ذاته على المتفرج، مما هيأ الظروف الموضوعية لابتكار الشكل المسرحي الملحمي الذي يعتبر إروين بيسكاتور مستلهمه الأول.

وقد مهد بيسكاتور لتجربة برتولد برشت الذي انبثقت عنه فكرة المسرح الملحمي. إن تشكيل القالب المسرحي الملحمي في شكله المعروف لدينا، يعود لبرتولد برشت فهو الذي نظر له ونجح في تأليف نصوص درامية ذات مضامين جديدة وبديلة للموضوعات المألوفة التي سادت في المسرح

---

(١٣) نفسه، ص : ٣١-٣٢.

البورجوازي الكلاسيكي «ذي الشكل الدرامي التقليدي العاجز عن توصيل رسالة سياسية بشكل يضمن استفزاز المتفرج وتحريضه على أن يكون إيجابيا في العمل لتغيير الواقع الإجتماعي»(١٤).

ولبلوغ هذه الغاية وضع برشت قواعد جديدة لمسرحه الملحمي تستند إلى اقتراحات خاصة في صيغتها الملحمية، بإعطاء الأهمية الشديدة لفضاء الفرجة المسرحية بمكونيه السينوغرافي واللعبوي، مع انحصارها في حدود تراتب القاعة الإيطالية ومواصفاتها العامة. فالمستهدف الحقيقي في المسرح الملحمي هو الجمهور الذي يجب تحريره من سلبيته كي يستطيع امتلاك الجرأة على المناقشة والتفكير وتحصيل المعرفة. وهكذا، فإن حركية السينوغرافيا وبساطتها، وخفة الممثل الذي يترنح بين التقمص والتمثيل، وتعدد النصوص (الشفوية والمكتوبة، الشعرية والنثرية، اللغوية والموسيقية)، كل هذه الوسائل كانت تلتقي عند مبدأ التغريب(١٥).

والتغريب هو وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسب الإجتماعية، والحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض لينشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر والتشكيك في كل ما يحيط به، لذلك، حرص برشت على إبقاء مسافة بين الممثل والجمهور تفاديا لاندماج هذا الأخير في الأول، وإبقاء مسافة بين الممثل والشخصية التي يمثلها حتى لا يقع توحد بينهما، «لأن المسرح مسرح وليس الحياة ذاتها»(١٦) مما يعني أن وظيفة العرض الملحمي لا تنتهي عند حدود نهاية العرض. بل إن التأثير الحقيقي يبدأ مباشرة بعد العرض، على اعتبار أن فضاء العرض فضاء للذة والمتعة والتنفيس. وفي الجمع بين المتعة أثناء العرض من جهة وبين التساؤل والتأمل الفلسفي

---

(١٤) أمين العيوطي : ــ المسرح السياسي ــ مجلة عالم الفكر الكويت، المجلد ١٤، العدد ٤، السنة ١٩٨٤، ص : ٨٦.

(١٥) سعيد الناجي : م. س، ص : ٣٣.

(١٦) أمين العيوطي : م. س، ص : ٨٧.

من جهة ثانية فيما بعد العرض، تكمن جمالية العملية المسرحية القائمة على مبدأين اثنين أساسيين بدونهما تنتفي خصوصية المسرح الملحمي : اللذة والتعليم. وفي سبيل بلوغ هاتين الغايتين، تجاوز برشت المكونات السينوغرافية للفضاء المسرحي، واستعاض عنها بالبساطة في قطع الديكور القادرة «على خلق تأثيرات تحافظ على انفصال الجمهور وتغريبه عن الحدث»(١٧).

ويشكل الممثل في هذه العملية العنصر الفاعل، ويلعب فيه الدور الأساسي باعتباره صانع الفرجة.

إن الشعرية الملحمية ليست فكرية تعليمية فحسب، بل إنها تتجاوز ذلك إلى ما هو جمالي إمتاعي. فإذا كان هذا المسرح لا يبرئ نفسه من الإيديولوجيا ــوهو الملتزم بقضايا الإنسان وهمومه الاجتماعية ــ فإن توظيفه للواقعة التاريخية وللأسطورة ليس سوى تقنية للكشف عن القوة المحركة للظواهر، ومدى إمكانية السيطرة عليها والتحكم فيها في محاولة لإيجاد حلول للمشاكل الإجتماعية، والعوائق الواقعية الحياتية التي تشكل هما للإنسان.

بهذا المعنى، فالمسرح الملحمي يوظف التقنيات للتنفيس، ولبلوغ درجة معينة من المتعة الفنية، كما أنه يوظف المضامين الفكرية والتاريخية لتحقيق متعة فكرية تتمثل في تربية الفكر على التأمل واكتساب نظرة نقدية للواقع المعيش.

ب- الاتجاه الثاني : تفجير الخشبة الإيطالية :

كان رواده يبحثون عن تفجير فضاء القاعة الإيطالية الذي سيطر على البناية المسرحية عدة قرون، خاصة منذ القرن السابع عشر. حيث أصبحت الصيغة الأكثر اكتمالا هي تقسيم الحيز الداخلي للبناية إلى قاعة

---

(١٧) نفسه، ص : ٨٦.

وخشبة تتواجهان، ويستكين فيها المتفرج إلى مقاعده ثابتا غير متحرك وقد كان التجريب في محاولات هؤلاء الرواد أكثر حدة وعنفا يتميز برفض مطلق للقواعد التقليدية للمسرح، سواء تعلق الأمر بتنظيم السينوغرافيا، أو بأساليب اللعب المسرحي أو بالعلاقة بين الجمهور والفرجة المسرحية.
فالمسرح في نظرهم فقد تلك الجدوى التي كانت تحركه وتضمن له حيويته ونشاطه باعتباره فنا مرتبطا بالحس الجماعي من جهة، وبأعماق الروح الإنسانية المتقلبة من جهة أخرى. كما أصبح نسخا مكرورة مبتذلة تثبت الأقنعة بدل إسقاطها، وتخفي التناقضات الإنسانية العميقة بدل تفجيرها.
ولعله لهذا السبب تميزت تجارب هذا الاتجاه بعودة محمومة إلى المقدس والطقوس باحثة عن ذلك الجوهر الإنساني المفقود الذي ضاع في حمأة الحياة اليومية المبتذلة. كما تميزت بالرغبة الجامحة في أن تمنح للممثل وللمتفرج، وللإنسان عموما، وسائل تحرره من قيود الحياة المادية، وترقى به إلى مدارات اللذة والنقاء والصفاء. ولكن هذا لا يعني أن تجارب هذا الاتجاه كانت متجانسة من حيث المبادئ والأهداف تجانسا تاما، إذ بينها اختلافات جوهرية بينة كما هو الحال مع تجارب الاتجاه الأول ورغم ذلك فهي تلتقي عند البحث المهووس عن تحرير المسرح بكل مكوناته المادية والبشرية من ضوابط القاعة الإيطالية المتكلسة[١٨].
يمكن اعتبار ماكس رينهاردت في ألمانيا من الأوائل الذين مهدوا لهذا الإتجاه، ورسموا خطواته الأولى.
كان يتجه في إخراجه المسرحي إلى تحقيق عروض ضخمة تتجاوز حدود الخشبة الإيطالية وتوظف فنونا متعددة من رقص، وغناء، وتشخيص، وموسيقى ... تحت تأثير فكرة فاغنر حول العمل الفني الشامل.
إن ما ميز عروضه هو ذلك الإتقان الكبير في الإخراج المسرحي الذي

(١٨) سعيد الناجي : م. س، ص : ٣٩-٤٠.

يعتمد على تحريك جموع الممثلين في فضاء مسرحي آخر غير فضاء القاعة الإيطالية. وقد ظهر هذا الإتقان مثلا في إخراجه لمسرحية أوديب لسوفوكليس سنة ١٩١٠ في سيرك برلين، مستفيدا من الإمكانيات الفضائية الجديدة التي يتيحها له من أجل بناء ديكور ضخم يرفع الإستثمار المبدع للإضاءة من جماله وانسيابه. وقد تحرر بهذا، من مواصفات الخشبة الإيطالية وما تخلفه بين الجمهور والممثلين من مسافة. وسيستمر رينهاردت، بعد الحرب العالمية الأولى، في ارتباطه بفضاء السيرك، حيث سيحول سيرك برلين سنة ١٩١٩ إلى مسرح ضخم يستقبل ثلاثة آلاف متفرج يحتلون ثلاثة أرباع الحيز الدائري المخصص لهم فيما سيخصص الربع الأخير منه والحلبة الداخلية لاحتضان العرض المسرحي.

فلجوء رينهاردت إلى السيرك قد أغنى التجارب اللاحقة عليه، ليس فقط من حيث استثمار فضائه لإقامة العروض، ولكن بأساليب فناني السيرك ومهرجيه وطرق صنع الفرجة فيه، وهو ما كان ينبئ بعودة الإرتجال ويمهد له، ويشير في الآن نفسه إلى انفتاح المسرح على فنون الفرجة الأخرى لاستثمار أساليبها بحثا عن جمالية متجددة دوما. ويمكن اعتبار هدم القاعة الإيطالية أهم إنجاز لرينهاردت، سيعمقه فيما بعد أرطو في فرنسا وغروتوفسكي في بولونيا(١٩).

أعلن أرطو عن قطيعة حادة مع المسرح الكلاسيكي الذي انزاحت أسسه وقواعده عن البحث العميق عن الجوهر الحقيقي للمسرح، والذي يجب بعثه وتحقيقه من جديد من خلال إحداث مجموعة من التغييرات الجذرية في علاقته بالمتلقي، وبمكونات هذا المسرح الفنية ووسائله التقنية.

لقد كان أرطو يندد بالمسرح الذي تخنقه الجدية والتحليل النفسي والواقعية والمنطق، ويدعو إلى إعادة الحرية المطلقة للمسرح، وهي تلك الحرية

---

(١٩) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤١-٤٢.

التي نجدها في الموسيقى والشعر والرسم، والتي حرم منها المسرح بشكل غريب ولأحقاب طويلة من الزمن، يقول جيمس روز إيفانز : «كان أرطو يعلن عن تمرده على لون من ألوان الأداء البلاغي المنمق الذي كان سائدا آنذاك في الكوميدي فرانسيز، وكان يهاجم المسرح الفرنسي الذي كانت تسيطر عليه الكلمات وتقديس المؤلف، وبدلا من شعر اللغة اقترح أرطو المساحة أو المكان مستخدما وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والإيماء والغناء والتعاويذ والأشكال البدائية والأضواء»[٢٠].

ومن هنا يتبين أن المسرح ـ في نظر أرطو ـ لم يعد يقتصر فقط على الألفاظ، لأن ماهيته الحقيقية والفعلية تكمن داخل العرض وبواسطته. لذلك، نجده يقول : «لقد كشف لنا مسرح بالي عن تصور لمسرح حسي غير لفظي، حيث يكون المسرح متضمنا داخل كل شيء يمكن أن يحدث على الخشبة، مستقلا عن النص المكتوب، في حين أن المسرح كما نعرفه نحن في الغرب قد أعلن ولاءه الكامل للنص المكتوب، ولم يعد يجد نفسه إلا داخل حدوده. في هذا المسرح الغربي، الكلمة هي كل شيء. وليست هناك إمكانية للتعبير بدونها، لقد أصبح مسرحنا فرعا من فروع الأدب مغلولا إلى فكرة تأدية النص المكتوب»[٢١].

إن وظيفة المسرح إذن ليست وظيفة تعبيرية، ولكنها قدرة إبداعية سحرية، تتعامل مع اللغات المسرحية باعتبارها نسقا من العناصر والمكونات التي تحيل على الواقع اللاواقعي، وهذا ما يسمح لنا بالقول إن أرطو قد استخدم مفهوم الظاهرة المسرحية، للتدليل والإحالة على قيم متناقضة، أي على ما يرفضه ويدعو إليه في الآن ذاته، فتقويض المسرح

---

(٢٠) جيمس روز إيفانز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩، ص : ٤١.

(٢١) نفسه، ص : ٤٥.

وخلق مسرح جديد يشكل عملية واحدة هي إحياء هذا المسرح وإعادة القوة التي فقدها إليه، ولا يعني هذا نوعا من الإضطراب في فكر أرطو بقدر ما يؤشر على دقته وفعاليته وديناميكيته.

لقد وضع أرطو الكتابة الركحية في المقام الأول داخل الظاهرة المسرحية، مادام المخرج ــ في نظره ــ هو ذلك الفنان المبدع الذي ينظم الفضاء، ويبتكر اللغة غير الملفوظة المشحونة بالرموز والدلالات، ويخلق نوعا من الإنسجام بين عناصر العرض وآلياته، من موسيقى ورقص وفن تشكيلي وأصوات وإيماءات وحركات جسدية وإضاءة وديكور وما يستلزمه من هندسة معمارية، ويكشف عن أبعادها ومستوياتها الشعرية وطاقاتها الإبداعية، ولهذا عمد أرطو إلى تحطيم أسس القاعة الإيطالية وإلى تفجير فضاءاتها، مؤكدا على أن العرض المسرحي ينبغي أن يؤسس لغته الخاصة، أي لغة الجسد وما تحبل به من أنساق بلاغية وإحالات إشارية ورمزية، لأن هذه اللغة لا تقل أهمية عن اللغة المحكية في الكشف عن الأفكار والتعبير عن العواطف[٢٢].

يقول أرطو : «إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماءة والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل المشاعر الشخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن من قال إن المسرح وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر»[٢٣].

ولا يخفى ما في هذا القول من ضرورة التركيز على توظيف لغة مسرحية حسية ومجسدة في الركح، تتوسل بكل تقنيات الفضاء ووسائله وأدواته

(٢٢) عبد اللطيف غياط : أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، م. س، ص : ١٢٤–١٢٥.
(٢٣) جيمس روز إيفانز : م.س، ص : ٤١.

المرئية، ولا يعني هذا إقصاء الكلمة بشكل كلي ومطلق من العرض المسرحي، ولكن إعطاءها أهمية أقل لفسح المجال بعد ذلك للجسد، باعتباره محور الفرجة المسرحية سواء على مستوى صناعتها أو تلقيها، يقول سعيد الناجي : «إن جمالية القسوة تتثمن الجسد في حد ذاته، الجسد المنخرط في فعل الحياة دون تمييز بين الممثل والمتفرج، فالأول في نظر أرطو عنصر مهم للغاية، لأن عليه يتوقف نجاح العرض، وسلبي لأن أي مبادرة شخصية منه مرفوضة بشدة، أما الثاني (المتفرج) فعبر جسده نستطيع أن ندخل الميتافيزيقيا إلى فكره، ومن ثمة يحتل الجسد رغباته وشهواته وتقلصاته، في كائنه وممكنه، المكانة الأولى في المسرح»(٢٤)، فالممثل إذن عنصر من العناصر الأساسية في العمل المسرحي، لأنه محرك العرض ومحور الأحداث، ومن ثمة يجب عليه أن يتحكم في صوته وأنفاسه وحركاته وسكناته، وأن لا ينساق وراء الصدفة والارتجال، إن الممثل على الرغم من ضرورة التعامل معه على أساس أنه علامة مسرحية محايدة، قد سمح له أرطو بأن يحل محل الشخصية، شريطة أن لا يتحول إلى مجرد آلة كسول في يد المخرج الشيء الذي يتطلب منه نوعا من الوعي والمعرفة التي تسمح له بالسيطرة على جسده، حتى يتمكن من موقعة أدائه التمثيلي عند نقطة التقاء العواطف والعضلات الجسمية(٢٥).

إن هذا التحديد التجريبي الجديد لماهية الممثل، كان وراء خضوع مسرح القسوة لمجموعة من التحولات النوعية والتغيرات العميقة في الفضاء المسرحي، تمثلت بشكل أساسي في هدم نسقية ونظام القاعة الإيطالية حيث أصبح على المخرج أن يختار «مكانا مسرحيا موصدا حيث تبطل كل الحواجز بين الممثلين والجمهور، ويحصل اتصال مباشر بين الفئتين،

---

(٢٤) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤٦.

(٢٥) سامية أسعد : الشخصية المسرحية ــ مجلة عالم الفكر ــ المجلد ١٨، العدد ٤، ١٩٨٨، ص : ١٢٣.

ويوجد المشاهد وسط اللعبة والعرض ويغرق في تشابك الأضواء والأصوات والحركات المسرحية من حوله، ويتحول المسرح إلى حفل ديني، إلى عيد جماعي يشترك فيه الجميع ممثلين ومشاهدين»[٢٦].

ويعني هذا أن الكتابة الركحية عند أرطو كانت تستهدف بالأساس الوصول إلى عقل المتلقي عبر جسده، وذلك من خلال توظيف مجموعة من التقنيات الفضائية التي أصبحت تخضع لتصورات ورؤى تجريبية جديدة، فالموسيقى ينبغي أن تراعي ضرورة التأثير المباشر والعميق على الإحساس، والإضاءة يجب أن توزع بالذبذبات والتموجات لتحيل على بعض الحالات الملموسة أو المجردة، كالبرودة والحرارة والسرور والغضب، أما الإكسسوارات فوظيفتها هي التأكيد على الجوانب المادية للصور المسرحية والتعابير المشهدية، حتى تتمكن من تحقيق التأثير الحسي على المتفرج، والملابس عليها أن تحافظ على طابعها الطقوسي الذي يكسبها جمالية خاصة، في حين يجب أن تندمج التموجات الصوتية في العرض المسرحي، لتشكل داخله مكونا ماديا تتأسس عليه الفرجة المسرحية، ويؤثر بشكل مباشر على المتلقي لخلق الإحساس بالصدمة القاسية التي لا تحتمل.

إن هذه العناصر والمكونات تتداخل في العرض المسرحي لتشكل نوعا من الانسجام داخل فضاء سينوغرافي، يقوم على مبدأ الفراغ ويتأثث بأدوات بسيطة تمنح الديكور خاصية الإيحاء لا التعيين، ويصدم المتلقي ولا يجعله يبحث عن إحالة مرجعية له[٢٧].

نستنتج مما تقدم، أن أرطو كان يدعو إلى تأسيس كتابة تجريبية جديدة للركح، يقوم فيها المسرح على لغة الجسد والإشارات، وعلى كل الوسائل

---

(٢٦) أحمد ديب شعبو : مسرح القساوة عند أرطو : ــ لغة الجسد والتعبير الحركي والمكاني ــ مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٤٠، ١٩٨٦، ص : ١٣١.

(٢٧) سعيد الناجي : م. س، ص : ٤٧–٤٨.

التعبيرية المادية التي تستهدف حواس المتلقي وتستجيب لحاجاته النفسية المباشرة في الآن ذاته، لأن هذه الكتابة هي التي ستمكن المسرح من العودة إلى صفائه الأصلي، وإلى نشاطه الحقيقي الذي يرتبط بحياة الإنسان، سواء كان صانعا للفرجة المسرحية أو متلقيا لها. ولعل هذه المظاهر التجريبية على مستوى الكتابة هي التي وضعت المسرح المعاصر أمام رؤية فكرية أساسا، تمثلت في نهاية سلطة المؤلف وإبراز قيمة العرض المسرحي وأجهزته وأدواته التنظيمية، فلا غرابة إذن إذا وجدنا العديد من تجارب اتجاهات المسرح المعاصر تعترف بتبنيها لمبادئ وتصورات أرطو، كتجربة المسرح الحي وتجربة مسرح الشمس، ولا يعني هذا أن التجارب الغربية قد تمثلت تلك المبادئ والتصورات بشكل حرفي، يجعل منها نسخا متناظرة ومتماثلة لمسرح القسوة، ولكن ينبغي التأكيد على أن لكل تجربة من التجارب المسرحية المعاصرة سماتها وخصوصياتها الفنية والإبداعية التي تميزها، وتجعلها تختلف كل الإختلاف عن مسرح أرطو.

نخلص إلى القول أن التجريب في المسرح الغربي كان يستهدف في العمق الانفتاح على حداثة مسرحية تخالف النماذج السابقة. حداثة تستقي ملامحها من التطور التاريخي للفن المسرحي من جهة، ومن جماليات أخرى مختلفة عن الجمالية الغربية أشد الاختلاف وهي وإن استندت إلى حداثة مجتمعية واضحة كانت تختلف معها في أفق تصحيح مساراتها ومسالكها. كما أنها حداثة أكدت اختلاف المسرح وخصوصيته، وأرست الأسس النظرية والجمالية للاختلاف كقيمة مهيمنة تستطيع أن تؤطر السلوك اليومي للإنسان، وتوجه أشكال إبداعه وإنتاجه الفنية. إن هذا التحديد لعلاقة التجريب بالحداثة في المسرح الغربي سيفيدنا في مقاربة التجريب في المسرح العربي بإنجازاته وتعثراته من خلال المقارنة بينهما، وتفحص أشكال تعالقهما.

وهذا يعني أن الممارسة الإبداعية التجريبية ليست بريئة من الناحية الإيديولوجية، لأن المبدع يكتب انطلاقا من موقع اجتماعي ذي تقاطعات تاريخية. وإذا أضفنا السمة التشكيكية للتجريب في القيم السائدة، والتحريض على تقوية الشعور بوجوب إعادة النظر في كل ما بات يمثل إعاقة في أفق التغيير، اتضح لنا مدى الحمولة الإيديولوجية لأطروحات التجريب.

«وما دام التجريب هو فعل الحرية في أصفى حالاته، فإنه يظل نقيضا لكل سلطة تفرض قيودها. سواء باسم المبدأ السياسي أو العرف الأخلاقي أو اللباقة الاجتماعية أو الاتباع الديني أو القواعد الفنية»[٢٨].

بهذا المعنى، فالتجريب ليس عملية مجردة تنحصر في مجرد البحث عن تقنيات أو أشكال ما. و لا يمكن فصله عن الإيديولوجيا على الرغم من «كونه يدل على الشك، وهو الفرضيات والاحتمالات، في حين أن الإيديولوجيا تدل على اليقين أو ما يشبه اليقين»[٢٩].

ولعل ما يؤكد صواب هذا الرأي كون التجريب ارتبط بالطليعة، وكلاهما وجد ذاته في الآخر.

– المقومات النظرية لمفهوم التجريب :

إن مفهوم التجريب يرتبط ارتباطا شديدا بمفهوم الحداثة، الذي يعتبر ابتكارا لقيم جديدة لم تكن سائدة من قبل. لذلك، يمكن القول إن كلا من حركتي التجريب والحداثة تأخذان دائما في اعتبارهما مرحلتين أساسيتين:

١– وضع الافتراضات والتصورات ومحاولة التأكد من صحتها انطلاقا من

(٢٨) جابر عصفور : معنى التجريب – مهرجان القاهرة الدولي الرابع للمسرح التجريبي – العدد١، السنة ١٩٩٢، وزارة الثقافة المصرية، ص : ٦.

(٢٩) عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب والمأثور الشعبي– مجلة فصول المصرية– المسرح التجريبي، الجزء ١، المجلد ١٣، العدد٤، شتاء ١٩٩٥، ص : ٢١.

استخدام حلول جديدة، وبذلك شكلت الحداثة والتجريب قاعدة أساسية من قواعد الإبداع.

٣- التنقل في مجالات الإبداع حتى يتمكن المبدع من مواجهة مشاكل فنية نمطية وصعوبات تقليدية متعددة ومختلفة(٣٠).

يفهم من هذا أن الحداثة هي بمثابة نزعة إبداعية تستهدف إعادة صياغة الموروث السائد ليتناسق مع السياقات المرجعية القادمة. إنها حركة تنظر إلى الحاضر بعين المستقبل فتعمد إلى نقل التعبير الفني وجعله متناغما مع المنتظر والآتي، وذلك حتى لا يتقهقر الفن وراء الحضارة المتغيرة، أو يخطو خارج التاريخ المطرد، لذلك وصفت الحداثة بكونها نزعة رؤيوية عند الفنان الحديث، يخترق بموجبها كل الحواجز والعوائق الظاهرة ليغوص إلى أعماق الواقع المعيش، ويكتشف حقائقه ويسبر أغواره، كما وصفت بكونها عملية ثورية في أساليبها ومناهجها، لأنها تقف على النقيض من المألوف القبلي القائم في بيئتها، انطلاقا من وعي مضاد دائم ومستمر، ينتج عنه نوع من التطور الذي لا يعرف التوقف، ويتولد عنه أيضا ضرب من العطاء الذي لا حدود له لأنه يتجاوز ويقتحم المستقبل من خلال مجموعة من الحركات الجدلية التطورية(٣١).

وإذا كان مفهوم الحداثة يرتبط بمفهوم التجريب ويتداخل معه، فإن هناك مصطلحا آخر، لا يقل عنه أهمية من حيث تعالقه وتقاطعه مع فعل التجريب، هو الطليعة. لذلك، نجد العديد من الدارسين يستحضرون ــ وهم بصدد إبراز المقومات النظرية للتجريب ــ هذا المصطلح ويحددون أهم الخصائص والسمات المشتركة بينه وبين التجريب.

إن مفهوم الطليعة يعتبر مفهوما نسبيا وملتبسا. وعلى الرغم من ذلك فقد

---

(٣٠) هناء عبد الفتاح : م.س، ص : ٣٩-٤٠.

(٣١) مفيد الحوامدة : -التجريب ومفهوم الحداثة – دراسة حول تجربة يان كوت على أوريستية يوريبيدس – مجلة المسرح المصرية – عدد ٨٦، ١٩٩٦، ص : ٧٤.

أجمع النقاد على أنه ذلك الأثر الذي يحمل قطيعة مع ما يسبقه من أعمال فنية أو إبداعية كان ينظر إليها في وقتها على أساس أنها أعمال طليعية. ذلك أنه يكفي بالنسبة لأي أثر فني أن يقاطع بشكل عنيف التقليد الأدبي أو الفني في عصره وأن يحمل في أشكاله وصيغه ومضامينه نوعا من التحدي ليصبح عملا طليعيا، لكن في الوقت الذي يلحق فيه التقليد الأدبي هذا العمل وينتسب إليه عن طريق مرونة تصيبه، يتحول العمل الطليعي بدوره إلى عمل تقليدي وكلاسيكي متجاوز (٣٢).

لذلك، أصبحت كلمة الطليعة ملازمة للحركات الإبداعية التجريبية منذ القرن التاسع عشر في فرنسا، لتتسع دلالة الكلمة بعد ذلك، ولتقترن بنزعة التجديد والحداثة بشكل عام منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

وعلى الرغم من كون الطليعة تعد ظاهرة منتظمة، فإنها ليست بالضرورة ظاهرة ثابتة أو أبدية الوجود. لأنه قد وجدت فترات تاريخية لم تعرف أية حركة طليعية. فلكي تتواجد الحركات الطليعية في الفن والأدب ينبغي على المجتمع أن يوفر شرطين أساسيين :

الأول : فن سائد ومتداول يمتلك طبيعة محافظة إلى حد ما.

والثاني : نظام ذو بنية ليبرالية.

إن هذين الشرطين هما اللذان يمنحان لفعل التحدي مبرره وحريته، ومن ثمة كانت الطليعة مستحيلة في المجتمعات التي تكون فيها الآداب والفنون خاضعة لرقابة ما، كما تكون مستحيلة في تلك المجتمعات التي يكون فيها الإبداع حرا تماما. وبناء على هذا الاعتبار ارتبطت الطليعة ارتباطا وظيفيا بوجود محافظة سائدة دون أن تكون هذه المحافظة مهيمنة ومستبدة. ولعل هذا هو السبب في ازدهارها بسهولة داخل المجتمعات البورجوازية

---

(٣٢) رولان بارت : مسرح الطليعة الفرنسي – ترجمة رشيد بناني – مجلة عالم الفكر–المجلد ١٧–عدد ٤، ١٩٨٧، ص : ٢٠١.

الليبرالية في أوائل القرن العشرين[٣٣].

إن الطليعة وإن كانت متحدية، فإنها لا تعتبر"هدامة" كالتجريب وهذا ما يجعل المبدع أو الفنان الطليعي متواجدا في وضع متناقض على الدوام. وهذه المفارقة في وضعه هي التي تسبب له نوعا من الارتباك، ذلك أنه من جهة يرفض بشدة الجماليات الكلاسيكية للمجتمع الذي ينتمي إليه، ولكنه من جهة أخرى يكون في حاجة إلى هذا المجتمع لتشكيل جمهوره وقراءه ومتلقيه[٣٤].

لقد أجمع الدارسون والنقاد الذين حاولوا تفسير مصطلح التجريب ووضعه في إطار تعريف علمي محدد، على أن التجريب يتحرك معرفيا بدافع الرغبة في اكتشاف الممكن وإدراك المحتمل في حركة الأشياء والظواهر والمواقف والأفكار، وكل من هذا الممكن والمحتمل يتموقع في الزمن الآتي لمستقبل فعل التجريب وليس في الزمن الماضي الذي يبدأ منه هذا الفعل، على أساس أن كل فعل من أفعال التجريب هو بمثابة وتر مشدود بين قطبين، هما الحاضر الذي يسعى إلى التخلــص من ماضيه، والمستقبل الذي تستشرف إليه العناصر الواعدة في الحاضر[٣٥].

إن التجريب فعل متوتر غير أنه في سيرورته المتوترة وحركيته المتغيرة باستمرار، يؤسس شكلا من أشكال الوعي الضدي الذي يجعل من ذاته موضوعا للتأمل والنقد والمساءلة.

إن تأكيد ذات التجريب تتم من خلال الحضور الضدي، وغايته في ذلك، أن يتحول ذاتيا من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية. وإذا كان فعل التجريب يقوم على الحرية، فذلك لا يعني اقترانه بالعشوائية والعبثية بمعناه العام، لأن الشروط التاريخية والخصوصيات الاجتماعية لها تأثير

---

(٣٣) رولان بارت : مسرح الطليعــة الفرنسي –ترجمة رشيد بناني–مجلة عالم الفكر– المجلد ١٧. عدد ٤، ١٩٨٧، ص : ٢٠١–٢٠٢.

(٣٤) نفسه، ص : ٢٠٢.

(٣٥) جابر عصفور : –التجريب المسرحي في حياتنا – مجلة فصول المصرية، المجلد ١٤ عدد ١، ١٩٩٥، ص : ١٣.

فاعل في الممارسات التجريبية.

فالعلاقة الجدلية بين فعل التجريب وبين ما هو اجتماعي تاريخي «تجعله تعبيرا فنيا عن أوضاع قد أصبحت متجمدة، وأنه قد آن الأوان لتغيير هذه الأوضاع بالبحث عن أشكال جديدة، هذه الأشكال الجديدة ستكون بالطبع أشكالا فنية، لكنها لا تلبث أن تنعكس على الوضع الاجتماعي»(٣٦).

ومن ثمة، فالتجريب ليس عملية معزولة ومنحصرة في دائرة ما هو جدلي فلسفي. وأن إمكانية التجريب في ظل واقع اجتماعي يتسم بالجمود وانعدام القابلية للتغيير، تبقى غير مضمونة، لأن من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم المطلق، والتشكيك في الثابت.

لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة وشديدة التعقيد، خصوصا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل والتوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة[٣٧].

وعلى الرغم من كون التجريب يعد خطوة للأمام تتجاوز المتعارف عليه وتهدف إلى كسر الجمود الذي يصيب الفن بسبب وقوعه في قيود التقليد، فإنه ينبغي عل الفنان المجرب أن ينظر في اتجاهين مختلفين في اللحظة ذاتها: اتجاه يؤدي إلى المستقبل وآخر يأتي من الماضي بهدف صنع حاضر فني جديد وممتع[٣٨].

وإذا كان العالم الجديد ــ الذي نعيش فيه، والذي يطلق عليه عالم ما بعد الحداثة، قد فرض مجموعة من التحديات الفنية على فعل التجريب، ووضعه في مواجهة إشكاليات جديدة لم يألفها ــ فذلك لا يعني أن يمضي التجريب في سياقات التخبط، من أجل الخروج عن المألوف بلا وعي وبلا

---

(٣٦) فريدة النقاش : حرية التعبير هي مفتاح المستقبل – مجلة أدب ونقد القاهرية – العدد ٨٦، أكتوبر ١٩٩٢، ص : ١١٤.

(٣٧) عبد الرحمن بن إبراهيم : م.س. ص : ٩٨–٩٩.

(٣٨) الإمام سيد أحمد : حول التجريب في المسرح، قراءة في الوعي الجمالي العربي، الهيئة العامة المصرية للكتاب – ١٩٩٢، ص : ٥٢.

جدوى، أو أن يتسم بنوع من الفوضى أشكال وصيغ وقوالب لا تفي بالغرض المطلوب وتعوق عملية النمو والتطور.

وإذا كان التجريب لا يعتبر تحقيقا لرغبة سابقة، بقدر ما يعتبر حاجة ملحة يتطلبها العصر واللحظة التاريخية، فإن «للفنان المبدع الحق في التجريب داخل الإبداع، بقصدية تغييب التقليد والتناقض والتكرار، وبهدف منح الفن القدرة على تحقيق المتعة والتأثير الجمالي والفكري، من خلال الربط البنيوي بين الأشكال الفنية والمضامين الفكرية الإيديولوجية التي تنسجم معها»[٣٩].والسيد حافظ هو رائد المسرح التجريبى فى مصر والوطن العربى وصاحب أكبر كم وكيف فى هذا المجال وأوقع النقد فى حرج وهرج ومرج وكان ولابد من حدوث اضطراب معرفى فما كان عليّ إلا وضع هذه التجربة التى قام بها على مائدة الحوار والنقاش ولست أول من قدم هذا فقد قامت الدكتورة ليلى بن عائشة ١٩٩٥ م من الجزائر بتقديم كتاب باسم السيد حافظ والمسرح التجريبى كما قدم كتاب آخر باسم (إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ) تأليف الباحث الهوارى بن يونس ٢٠٠٤ من المغرب و كتاب آخر للدكتور مصطفى رمضاني الفعل الدرامى فى المسرح التجريبى من المغرب.. هم أساتذة ونقاد كبار من دول المغرب العربى وهاهو صوت العراق النقدى ينضم للمسيرة النقاشية النقدية حول ريادة تستحق الحوار وتطرح كل أعمالها الأسئلة الكبرى حول مفهوم التجريب والطليعية في المسرح..

د نجاة صادق الجشعمى

---

(٣٩) عبد اللطيف غياط : مظاهر التجريب في المسرح المغربي : مسرح الهواة نموذجا – أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه – تحت إشراف د.حسن المنيعي، كلية الآداب ظهــر المهراز فاس (مرقونة) ٢٠٠١-٢٠٠٢، ص : ٢٩.

حكاية الفلاح عبد المطيع
"ممنوع أن تضحك... ممنوع أن تبكى"
بقلم أ.د. كمال الدين عيد

الموضوع الأساسى :

تتخذ ثيمة الموضوع الرئيسى Theme فترة من فترات التاريخ العربى نسيجا تاريخيا لحكم قنصوة الغورى، منطلقا للأحداث المسرحية والعلاقات الدرامية، وطبيعة العصر، وسلوك الشخصيات، وتعكس كل هذه العناصر وتلك قدرية غاشمة للمماليك اعتادها الذين حكموا مصرنا، وخلفوا لنا فى صحائف التاريخ قصصا روايات وألهموا كتابنا الدراميين إلى تسجيل مآسيهم في درامات مسرحية، تماما كما فعل اليوم السيد حافظ فى دراميته العصرية التى نحن بصددها.

وإذن فالموضوع الذى تستند جوهريات الدراما على أساسه، موضوع شبه تاريخى. وأقول (شبه) لأن المؤلف لم يلجأ إلى شخصيات تاريخية فى شخوصه الدرامية إلا فى النادر، وفى محافظة على(العصرية)، التى أراد لها أن تغلف دراميته التى كتبها فى عصر آنى وفعلى حقيقى Actual، وفق فلسفة خاصة، يراها هو فى هذا السبيل.

(٢)

هذا الاختيار للكاتب الدرامى، أو المزج بين الموضوع التاريخى أصلا – بحكم الحقبة الزمنية – وبين الانسياب العصرى المتمثل فى الحوار اليومى الطبيعى، وفى عدم الارتباط بتاريخيات الدراما، أو أرسطو وقواعده المعروفة، وفى تقسيم الدراما إلى جزأين، وما هو علامة من علامات التصميم الحديث فى المسرح الأوروبى المعاصر نتيجة تغير العلاقات فى المجتمعات الحديثة، ودخول إيقاع سرعة الزمن، ولهث عمر الإنسان المعاصر بالنافع والضار، وتقلب الظروف الجوية والذرية والتلوث. كل هذا الإيقاع قد فرض على المسرح الاقتصاد يعنى تمثيل دراميات شيكسبير ذات الخمسة فصول فى جزئين اثنين بدلا من خمسة فصول أو أربعة، وطبعا دون المساس بالنص الدرامى الأصلى.

وفى ظنى أن كاتبنا السيد حافظ قد استوعب فى كثير تحولات

العصر هذه وهو ما يعنى إحساسه بالزمان والمكان، الذى يصمم عليه دراماته، ومنها حكاية الفلاح عبد المطيع.

- الزمن المتغير الثابت

لست ضليعا فى التاريخ العربى للأسف، لكن ما أفهمه من الدراما، أنها تستعمل زمنا غابرا فى قدمه وفى نتائجه. قديم فى الزمن، وهو نفس الزمن الضليع فى الدكتاتورية، حتى قبل أن تتكون معانى ومفردات كلمة (الديكتاتورية، وقيمة دراما الأستاذ السيد حافظ، أنها تعرض الزمن المتغير من القديم عند قنصوة الغورى، إلى الجديد فى نهايات القرن العشرين، على الأرض العربية، لتثبت أن هذا الزمن المتغير هو زمن ثابت كذلك، ثابت بشروره وصلفه وخلوه من الإنسانية ومن الشرعية وبخاصة عند الحكام والمشرعين.

(٣)

هذا الاتصال، أو الخلط الدرامى الرقيق والشفاف الذى وظفه كاتب الدراما، يظل علامة واضحة على الاستمرارية، ويؤدى فى نفس الوقت لا محالة، إلى عقدة الدراما.. ألا وهى طريق الخلاص، الذى يبدو من مفردات الحوار والأحداث، أنه الثورة أو التمرد، أو الخروج من هذه الحال، أو المجابهة، وكلها أفكار وطنية وشرعية، وإنسانية فى نهاية الأمر، وعلى ذلك تظهر الدراما، وهى تحمل بين طياتها مثلا عليا، نستطيع أن نقول – فى صراحة وجرأة – إننا نادرا ما نعثر عليها وسط حياتنا اليومية المعاصرة وهذا الإحساس بفقدان هذه النعم، بين الجماهير، هو السبب المباشر. فى استحسان الجماهير للمسرحية، ولحدوث التفاعل معها، طالما أن فكرتها وأحداثها تمس وترا حساسا باطنيا داخليا عندها.

- علامات للعصرية:

تعبر العصرية تقييم فلسفى وتربوى لا يباع ولا يشترى فلا يكفى أن يمر الممثل من كالوس اليمين، مارا بخشبة المسرح إلى كالوس اليسار، ليكون

ممثلا عصريا. إن قضية(العصرية)، أعمق من هذا بكثير، لأنها (شكل) من الأشكال الفنية، الذى يكون مظهرا أو وجها أو هيئة أو سيماء ASPECT يظل مطلا فى كل لحظة وحركة وحوار برأسه إلى الجماهير. وألمح كثيرا من ملامح العصرية فى الدراما التى بين يدى (حكاية الفلاح عبد المطيع).

وتتجلى هذه الملامح الطيبة فى العناصر التالية تحديدا:

(١) فى عصرية تقسيم فصول الدراما إلى جزأين اثنين، وهو ما سبق الإشارة إليه.

(٢) فى الصورة الحديثة للكورس. فهو يختلف إختلافا بينا عن الكورس الإغريقى، وعن المرددين للحوار عند الراحل نجيب سرور. وكورس السيد حافظ يتدخل أحيانا فى الأحداث، ولا يتدخل أحيانا أخرى. وهو ما معناه أنه المؤلف قد أضاف له مهمات جديدة، وحديثة، لم تكن من خصائصه فى الماضى. وهو كورس(حر) إن صح هذا التعبير. وهذه الحرية التى أشير إليها تظهر فى عدم وجود أماكن محددة أو ثابتة مسبقا لظهوره كما فى مسرح اليونانيين القدامى حينما يختفى أبطال الدراما اليونانية عن مسرح الأحداث، ليظهر الكورس معلقا.

إن كورس السيد حافظ يدخل قاطعا فى المشاهد مرة وفى الشخصيات مرات ومرات. وهو يحدث بذلك المفاجأة تلك المفاجأة. ويضيف إلى مهماته التاريخية مهمات عصرية جديدة تفرضها عصرية الدراما التى نعالجها.

ومع ذلك، فالظاهر أن إغراق المؤلف فى محاولته للاقتراب من الشكل العصرى، قد خلخل أحيانا من عصب الدراما. بمعنى أن الجزء الثانى قد حوى(٤) أربعة مشاهد بخلاف الجزء الثانى نفسه. صحيح أنها مشاهد جيدة، بل ومؤثرة إلى حد كبير لكن.. إذا كانت أماكن الجزء الثانى، الذى يدور فى (٣٠) ثلاثين صفحة فى كتابه من القطع المتوسط ترد على النحو التالى:

فإن هذا الانتقال السريع لا يمكن بأية حال من الاحوال أن يمسك بتلابيب المتفرج، أو يحافظ على انتباهه أمام الأحداث المسرحية. وإذن، فالمشاهد الأربعة الأخيرة فى الجزء الثانى من الدراما – من وجهة نظرى المتواضعة على الأقل – فى حالة إلى تركيز فى المكان. حتى ليستوعب المشاهد أو السامع خلفية الفكر الحدثى، الذى يحمله هذا الجزء، الذى يسير بنا إلى نهاية مطاف الدراما.

- اللغة المستعملة ٣%

أستطيع أن أقول – دون مجاملة أو رياء – إن الدرامى الأستاذ السيد حافظ قد حقق التشكيل اللغوى فى درامته على مستوى عال، الحوار طبيعى ومقبول من الشخصيات المسرحية التى تنطق به. مفردات اللغة سلسلة واضحة. التعبيرات تجسد الحدث المحدد فى المشهد الدرامى. اللغة – وهو الأهم – تنقل فى أمانة بالغة فكر المؤلف فى كراهيته للاستبداد والمظالم، وتقف إلى جانب إنسان العصر. وتتضح كل هذه العناصر فى الحوار التالى:

- إلى زمن كان الإنسان فيه مفقود القيمة ص٥
- كان الإنسان الحيوان قوى النفوذ والسلطان ص٥

– عبد المطيع للحمار، أنت تفهم أكثر من رئيس الشرطة وشهبندر التجار ومن أم بثينة ص٧

– غلب المماليك كل شئ ص٨

– هذا عصر المماليك. كل محاولة صاحب قطعة أرض، يملك الأرض ومن عليها

– لماذا تحزن على الحيوان؟ والإنسان فى كل لحظة يموت؟ من المسئول عنه؟ إذا كان الحيوان جائعا.. فما رأيك بالإنسان الجائع؟

التشكيل الفنى

يرتكز أن تشكيل فنى واع فى الدارما، على الفكرة الرئيسية، أو الموضوع. أو كما نسميه بلغة المهنة المسرحية (المضمون الدرامى). والمضمون الدرامى هنا يعكس الحيرة والارتباك. فى شخصية البطل الدرامى الفلاح المصرى(عبد المطيع). ورسمه يعطى الدلالة الواضحة على سلوكه الطيب البرئ، شأنه شأن ملايين الفلاحين المصريين. ولعل أمه عندما وضعته صغيرا. كان يجب أن تختار له اسما مناقضا للاسم الذى اختارته له. وهو اسم منحته إياه لابنها من أسماء الله الحسنى. لكن ماذا يفعل المرء فى زمن يكفر بكل شئ؟

إن الطاعة العمياء تجر الوبال على البطل الدرامى. وهى طاعة غير مختارة، أى مفروضة عليه بفعل سلوك العصر المملوكى، وبتأثير من المنادى والفرمان والشعب المطيع هو الآخر إلى أبعد الحدود.

وإذن، فتحليل الشخصية البطلة هنا – فى الاعتبار الفنى – يصاحبه ظل الثورة والرجولة، والقوة، وحتى ولو عادت الشخصية أو تعارضت مع بقية الشخصيات المتمثلة لأوامر الطاغى.. نازى القرن العشرين. لكن.. هل عاشت النازية ؟ كفى ما خلفته من ملايين تحت التراب. ومن بيوت ومدن وبلاد لا تزال تعانى من آثار أعمالها حتى العصر الحديث.

ولعل الأستاذ السيد حافظ قد نسى أن يسلح بطله بالدهاء والذكاء، على غرار ذكاء جحا، رغم نوادره وحكاياته. صحيح أن البطل الثورى كان

مشغولا بالكثير من اضطرابات ظاهرية بين الملابس السوداء والملابس البيضاء، لكن الأمر لم يكن بعدم تسليح الشخصية بين الحين والحين بالمكر والدهاء والذكاء والحنكة. لماذا أطلب أو أتخيل الشخصية على هذا المنوال؟ لأن التأثير الدرامى سيكون أكثر إحكاما. أن يسقط أمام عينى بطل محنك، ضد سلطة غاشمة يصارعها، فهذا يقوى – فنيا ونفسيا – من عداوتى واحتقارى لهذه السلطة، هذه هى القضية. إن مسرحية (ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكى، أو حكاية الفلاح عبد المطيع. مسرحية عصرية من نوع (بيرلسك القرن العشرين، والبيرلسك BURLESQUE هى مسرحيات السخرية التى تلجأ إلى الإضحاك بقصد إبراز مصادر الهزل التى عادة ما تكون فى شكل كاريكاتيرى غريب. وهذا التصنيف الذي أخلعه على المسرحية، يقودنى إليه أسلوب المؤلف الدرامى، الذى يولد الأسف مع الضحك، والبكاء مع السخرية، وهو بعد ذلك يذكر المتفرج – وفى يقظة واستمرارية واضحين، بالموقف المعاصر... وما أشبه اليوم بالأمس. إن فنيات التوعية، والذهاب بالدراما إلى جماهير مباشرة، وفى بساطة إخراج وتقنيات، وفى مواجهة نافعة، كل هذه العناصر الغالية فى رأيي، هى الطريق لتحقيق أفكار السيد حافظ تحقيقا يضمن لمسرح مصر تجارب جديدة ثرية، تضيف إلى مسرحنا شيئا، بعد أن ركن إلى الجمهور، وإلى السهل والبسيط، إن مسرح الدرامى السيد حافظ مسرح فكر وفلسفى، ويهتم أيما اهتمام بعقل المشاهد. يحاول أن يرفعه إلى ثقافة عالية، ويخلصه من أسرار الزمن والتاريخ وعبودية العصر كذلك.

أ.د. كمال الدين عيد

أكاديمية الفنون – القاهرة

حرب الملوخية
أو الكوميديا التاريخية المصرية
للكاتب السيد حافظ
دراسة تحليلية
بقلم أ. د كمال عيد

أعترف أننى لم أقرأ المسرحية التى صدرت طبعتها الأولى فى كتاب عام ١٩٩٨، وهى واحدة من صف طويل من مطبوعات دراميات للكبار وأخرى للأطفال، والتي سجلت للزميل الكاتب الدرامى السيد حافظ تاريخا محفوظا لإبداعاته وإصراراته في أماكن عديدة من الوطن العربى.

عنون السيد حافظ حرب الملوخية ب(مسرحية كوميدية) لكننا كثيراً ما نسمع ونشاهد عروضا تحمل نفس العنوان، ومع ذلك فهى لاتنتمى إلى الكوميديا من قريب أو بعيد وخاصة فى عصور الانحدار الثقافى وإفلاس الإبداع، وعندما يستعمل تجار المسرح وبسند من أموالهم مسرح القطاع الخاص للفظة السحرية (مسرحية كوميدية)، وماهو دليل التزييف والتحوير فى الكيانات المسرحية السيئة، والتى تبهر باللفظة عينها السذج من الجماهير أياً كان مكانها.

المسرحية تاريخية كما أشار مؤلفها، لأنها تدور وسط أحداث تاريخية حقا وهى كوميديا لأنها كوميديا من نسيج خاص خالف الكوميديات ولا أبالغ إذا قلت هذا منذ القديم القديم وحتى الآن .. لماذا ؟

بلا عودة إلى الماضى المسرحى أو التاريخ فكلكم تعرفونه إن لم يكن بأحسن منى، لكن كيف عرفنا التاريخيات والدراميات التاريخية فى المسرح العالمى.؟ لن أتحدث عن تاريخيات الإغريق والبدايات الرومانية الأولي، لكننى ساقترب من مفهوم التاريخيات عند الإنجليزى وليم شكسبير Shakespeare (١٥٦٤/٤/٢٣ ــ ١٦١٦/٤/٢٣ م)

لأضع يدى فيما يختص بالتاريخيات، تحديدا .. تكاد تكون كل دراماته من التراجيديا ت الكبرى.

الجزء الأول من هنرى السادس

الجزء الثانى من هنرى السادس

الجزء الثالث من هنرى السادس

تراجيديا ريتشارد الثالث

تراجيديا تيتوس اندرونيكس

مآساة الملك ريتشارد الثانى

تراجيديا روميو وجيوليت

حياة وموت الملك جون

تاريخ هنرى الرابع – الجزء الأول

تاريخ هنرى الرابع – الجزء الثانى

حياة هنرى الخامس

مأساة يوليوس قيصر

مأساة هملت

مأساة عطيل

تراجيديا الملك لير

تراجيديا مكبث

تراجيديا انتونى وكليوباترا

تراجيدي كوريولانس

حياة الملك هنرى الثامن

The first part of Henry the sixth
The second part of Henry the sixth
The third part of Henry the sixth
The tragedy of Richard the third
The tragedy of titus Andronicus
The tragedy of king Richard the second
The tragedy of Romeo abd Juliet
The life and death of king John
The history of Henry the fourth (part one)
The second part of Henry the fourth
The life of Henry the fifth
The tragedy of Julius Caesar

The tragical history of Hamlet (prince of Denmark)
The tragedy of Othello , the moor of Venice
The tragedy of king lear
The tragedy of Macbeth
The tragedy of Antony and Cleopatar
The tragedy of Coriolanus
The life of king Henry the eight
The complete sigent classic
Shalespeare, Harcourt brace Jovanovich , inc. Newyork, Chicago , San Francisco , Atlata , printed in the united states of America , 1972 .

قصدت ذكر أسماء الدرامات الشيكسبيرية ما بين تاريخية وتراجيدية لأدلل علي أسماء التراجيديات ــ كما كتبها شيكسبير ــ وهو ما يرد ناقصا في الترجمات العربية أو لنقل مختصراً. لماذا؟ لست أدري . كما أن لفظة (تراجيديا) تحيلنا دائما إلى الظلام والظلمات وإلى بعد الدسائس والموبقات، وإلى اللاإنسانية التي قصد شيكسبير متعمدا إبرازها ــ كما يذكر هو نفسه ــ في درامات الملوك . هذه الأنواع الشيكسبيرية التي قسمها المؤرخون أحيانا إلى أربعة وغيرهم إلى ثلاثة . نستنتج من دراسة حديثة صدرت في كتاب بعنوان (عالم المسرحية) للعالم الدرامي المجري د. سيكلي جيرج أن مسرحية شيكسبير المعنونه تاجر البندقية The Merchant Of Venice

جاءت ضمن تقسيماته تحت مصطلح مصنف play **(مسرحية)، وليست كوميديا، كما وصفها أستاذنا الكبير عباس محمود العقاد في إحدي كتبه .**

والآن بعيدا عن الأسماء ندخل إلى عمق هذة الدراسة المتواضعة .

سواء قصد السيد حافظ أو لم يقصد، هو يكتب، ومهمتي أن أضع كتاباته في المكان والمكانة لها .. هو لم يأت بجديد نسبة إلى تاريخ المسرح

العالمي، لكنه أتي بجديد حقا بالنسبة للمسرح المصري، والدراما المسرحية .. ليدلني أحد على فكاهية أو كوميديا (تاريخية) في ريبرتوار المسرح المصري منذ عرفت مصر نوع المسرحية.

أنا شخصيا شاهدت تراجيديا سر الحاكم بأمر الله .. تراجيديا مفزعة مثلها يوسف وهبي في منتصف الخمسينيات في دار الأوبرا وغيرها من تراجيديات تاريخية وعربية وعالمية . لذلك فأنا أري أن كوميديا تاريخية مصطلح جديد على المسرح المصرى والعربى، كان يجب على المسئولين عن المسرح احتضان هذا التيار والاحتفاء به. إذن لخلف المسرح المصرى تيارا تاريخيا كوميديا جادا، وساخرا، كان يمكن أن يمتد ليقف فى وجه عبثيات المسارح التجارية، وسقطات تعلن باسم المسرح لتخالف _ وفى بجاحة وقلة من الأدب_ جوته حين يقول (المسرح مؤسسة ثقافية)، ثم تخالف مـــرة ثانية في رأي فريدريك شيللر حين يذكر (المسرح مؤسسة أخلاقية).

سواء رضى الزميل السيد حافظ أو لم يرض، سواء لم يعرف التاريخ وعرف بحسه النابض، وماهو أشرف وأعظم، ففكاهيته هذه تعود إلى أصل نوع الميموس mimus.

الذى ظهر إلى جانب الأعمال الإغريقية الكبرى.(١) (كعرض درامى كوميدى يعالج أحداث الحياة اليومية العادية فى مرح وترفيه وفى اختلاف فى تكوينه الفنى كما فى الشكل أيضا عن الأنواع الدرامية الاخرى كالتراجيديا والساتير ..ناقشت درامات الميموس عادات الشعب اليونانى القديمة . كان ابيكارموس أحد كتاب الميموس الكبار وترك ٣٧ عملا ميموسيا لامعا تخدم كل النماذج البشرية فى المجتمع الإغريقى.)

وفى ظنى أن مهمة هذا النوع الشعبى الاجتماعى فى كلمتين اثنتين هو تنقية الأخلاق بالضحك وهو ماسعت إليه مسرحية السيد حافظ حرب الملوخية فى لحظة من لحظاتها.

نعرف تاريخيا أن التراجيديا قد سبقت الكوميديا اسكيلوس، سوفوكليس، يوريبيديس، ثم ارسطوفانيس .لكن تسبس المولود فى بدايات القرن السادس قبل الميلاد كان أحد أفراد الكورس الكوميدى الدورى وتعترف تراجيديات اتيكا بإرثها بكل علامات تسبس وإبداعاته .كما أن هييورون تيرانوس Hieron turannosz أكبر علامة فى الميموس الأدبية الراقية يذكر ان الشخصيات فيها جاءت من الطبقة الوسطى والطبقة الدنيا (صيادون، مسنون، رسل اخبار، خياطات ملابس، حموات) اليست شخصيات السيد حافظ قريبة من هذه المسرحية. ثم اجد تشابهاً حسياً ان لم يكن مطابقIdentical بين السيد حافظ ومؤلفوا الميموس على مر العصور فى التعبير عن ايام الاسبوع العادية، الشخصيات تشوه الأشياء لتصل إلى الهزء، تواجد الغناء والريسيتاتيفو (Recitative) (الكلام الموقع بدون موسيقى) . لعلنـــي أري روح أو شبح كراتينوس (٤٠٠ ق .م) يتقمص روح السيد حافظ والذي وصفه نقاد الأغريق بالجلاد LASH الذي هجي بركليس وعصره رغم عظمته في دراما (نساء ثراك) ثم في درامته (تفهاء المزاح، CHAFF) .

إن أكبر ممثل للنوع هو ارسطوفانيس.. لقد رأي بعينه الفاحصة الناظرة إلي الأمام بعيداً . إن بدء السقوط سببه حروب الديمقراطية الغوغاء، وان هذا التفسخ والفساد والسياسة الأمبريالية سيقودان الشعب إلى التدمير .

فوقف موقفا معاديا ضد القرارات الضارة والخاطئة مهاجما وسطاء الوحي ORACLES

الذين تولوا دعاية وبروباجندات الحروب .

كما اجد القضايا الاجتماعية عند السيد حافظ تتجسد بداية كرمز قوي في عناوين معاركه العشرة التي تتكون منها الكوميديا التاريخية ــ المصرية ولا اقول العربية لغيابها عن بقية الاقطار العربية إذا اردنا الدقة

والمسئولية .

– المعركة الثالثه طابور العيش .. سكان مصر سرقوها . لعله يقصد طبقة خاصه من السكان

ــ المعركة الكاريكاتيرية الرابعه تشتري كلب او قطة او اي لحم فاسد كما حدث في التاريخ من طغاة تجار لحم الإنسان

ــ المعركة السادسة .. الزمن الردئ

ــ ثم المعركة العاشرة تجار مصر سرقوها وخانوها تاني وتالت ورابع من عناوين هذه المعارك التي تمثل المشاهد او اللوحات، اردت الافصاح والقاء الضوء علي ماتحتويه من صدق وجرأة وحب وولع لمصر وشرفاء المصريين .

يربط السيد حافظ بطريقة ذكية بين نظام السوق الانفتاحي وفيه كل تاجر بما يريد او يراه، وما تجره هذه الحرية ABSOLUTE من مصائب علي الملايين من شعوب العالم الذي يسمي (حر) هو الآخر . عرف السيد حافظ تركيب مادته علي اسلوب ميناندروس .. اسلوب تصوير الحياة في عصره بلا تجميل او مغالاة . كان لأرسطو فانيس المؤرخ وليس الكاتب الأغريقي الشهير، الحق كل الحق حين ذكر "(٢) ميناندروس والحياة " من يقلد منهما الآخر ؟ " فالحياة ولو للحظة واحدة لم تكن مسرحية فكاهية بالمرة . وعلي كاتب (الكوميديا أن يقرر بمرارة . وفي جزئية من أجزاء مسرحيته أن الذهب والفضة هما الجديد الآن الذي ينبغي اجلاله وتقديسه عند المذبح، الإله الذي يجب الدعاء له . حينئذ يمكن للإنسان أن يحصل علي ما يريد وعلي كل ما يتمني .. الأرض، البيت، والخدم، والملابس المزينه بالفضة، والأصدقاء، والتملك وكذا الشهود . أما مصير الإنسان المسكين فحياته سير في طريق النير والعبودية حتي النهاية . يصل واحد من الممثلين في دوره إلى ان أفضل طريقة للحياة هو أن يولد ثانية من جديد والأفضل أن يولد علي هيئة حيوان حتي لا يستمر في عيشته

الإنسانية هذه "(٣) .

ويذكر ممثل ميموس آخر في نوع انبثق عن الميموس يسمي البانتوميموس PANTOMIMUS في منولوج يوجهه إلى الجمهور " .. كل واحد يفهم مانقدمه حسب احساسه وحسب ما سيتعرف عليه . فبدون استعمال اكراه او اجبار منا ستنكشف الفرجة : اعرف نفسك ثم غادر المسرح بعد أن تتعلموا ما تختارون، وكيف ؟ وما يجب الابتعاد عنه، وساعتها ستحسون بالمعرفة التي حتي الآن لم تنتبهوا اليها....."

ـ مناهضه دكتاتوريات الأديان

بعد القرن الثالث الميلادي تعرض كتاب وممثلوا الميموس إلى الاضطهاد وملاحقة المجتمعات في أوروبا ووضعوا ضمن المغضوب عليهم حتي يغيروا أفكارهم ومسرحياتهم المنتقدة للكاثوليكية . ومع ذلك فالعروض تتوسع في كل مكان ويخرج النوع الأجتماعي الأخلاقي في القرن السادس الميلادي إلى كل البلاد الأوربية شرقية وغربية حتي ينبري المطران أوجستون AGOSTONE معلنا الحقيقة في اعتراف عام ٣٩٨ ميلادية " إن تقنية الميموس قد راقت لي . في عصري أحببت كل العروض بدرجة عاطفية كبيرة لأنها كانت مليئة بصور حرماني أنا، وبشعلة الحب المتقدمة، لأنها تهدد الابتلاع swallow

ابتلاع الإنسان للآخرين، وقبول الأشياء من غير سؤال أو اعتراض، ثم تصديقها في سذاجته (٤) "

هذا التجاوز للمعقولات الدرامية وما دأبت عليها درامات الخداع والتملق وتجميد احاسيس وقوي الجماهير المشاهدة، وما جاءت عليه مسرحية حرب الملوخية أراه قد تجاوز إلى حد بعيد الدراماتورجيا القديمة، بل ومتمردا علي نظامها الأساسي (المقدمة فالصعود إلى القمة فالحل علي شاكلتين في التراجيديا أو الكوميديا . بل لعلنا لا نجد في فاتحة المعركة

العاشرة، آخر لوحات المسرحية الا امتداد للوحة الحادية عشر . بمعني امتداد المعارك، حتي تصحيح الأوضاع الاجتماعية . وسواء كانت حادثة لحم الإنسان وانتهاك حرمته في المسرحية لها أصل تاريخي أو هي من صنع السيد حافظ وفكره، فإنها في الحالتين تضع صورة رهيبه من صور اللا إنسانية العمياء التي تفطر القلب .

عاشت كثير من الأنماط المسرحية الاجتماعية علي نقد الواقع الاجتماعي، وواجهتها متضادات للإجهاز عليها، ومع ذلك فالتاريخ العالمي للمسرح يسجل الكوميديا دي لارتي commedia dell arte.

مسرحيات النموذج الإيطالي ALL ITALIANA. **المشاهد الكوميدية** RECREAZIONE COMICA **، الكوميديا الشخصية** SOGGETTI COMICO

كما عاش نوع spielmann **في المانيا في مستهل عصر النهضة الأوربية حوالي ١٤٦٠ ميلادية، وصال وجال الكوميديون الجوالون بمسرحيات (اليوجلاروك)** JUGLAROK **في اسبانيا** (HISPANIA) **بعد حكم العرب لأسبانيا وكذلك وجدت الكوميديا الراقية (أرويتا)** OMMEDIA ERUDITA **مجالا لتأسيس نظرية المسرح ودراماتورجيته لمستقبل المسرح العالمي.**

وماذا نقول في عاصمة صغيرة مثل أمستردام AMSTERDAM **التي بمجموعة صغيرة من الممثلين عام ١٤٩٦ ميلادية تطلق علي نفسها (شجيرة الورود)** ROSEBUSH

تنشئ مركزا للمواطنين الإنسانيين ينطلقون منه في كل الإتجاهات الفكاهية والفرجوية، بل ويتجاوز منها إلى رفع شعار الآداب الدرامية في المسرحيات.

يكتب أنطونيو سبستيانو مينتورنوANTONIO SEBASTIANO MINTURNO **عن تقسيم الأعمال الفنية الاجتماعية فيقول " التراجيديا في أعلي الدرجات تتكلم عن أمجاد الرجال والأبطال، أما الكوميديا فهي متعة الطبقة**

الاجتماعية الوسطي لأنها تذكر مدنهم والتجار الصغار والفلاحين والقرويين والجنود، والساتير تأتي في درجة أقل شعبية تضنح شخصياتها الضحكات "

إلى جانب ما أشرت اليه سابقا عن عناوين اللوحات أو المشاهد أو ما أطلق عليها السيد حافظ (المعارك) كانت هناك معركة حامية أخري، أراها معركة (اللغة) التي يوصل بها زميلنا المؤلف الدرامي مضامين مسرحيته، نابعا من صلب وإطار الفكاهيات الأرسطية، حدد لغة تنضح بالعصرية ." إننا نتقبل اليوم في المسرح المعاصر مالم نكن نتقبله قبلا . وما هو أمر طبيعي طبيعة الحياة اليومية المتجددة والمتغيرة... إن الأهم هنا هو (التحرك، والتجديد والابتكار وعدم الوقوف (محلك سر) (٥)

الحوار ينقلك توا إلى عصر ما أو زمن ما أو حتي إلى شخصيات بعينها . الأمثلة ومقاطع الأغنيات التي تلقي حوارا تشير إلى كثير من فكر المضمون المسرحي . حجم محدد ويملأ المعارك العشرة في كل معركة بما يتناسب مع الموقف الدرامي بل ويثريه أجد كل هذه المعاني ملخصة في عبارات كالآتي:

إحنا في خدمة العدالة ياباشا

يا ميت وانت صغير

بلا خيبة . الجواسيس ماليه مصر واحنا مش عارفين

مش اللي يتجوز أمي أقوله يا عمي ؟

القمح سبب بلاء الشعوب

كثير من الوزراء يجهلون الدنيا والدين

مشكلة القمح مشكلة عالمية (هذا حوار منافق من المنافقين)

حب ايه اللي انت جاي تقول عليه

يخلط السيد حافظ بحسه بين الكلمات (٤١ شارع – شاعر الشعب) وشتان بين المعنيين

لكن يلذ له الإبدال بما يخدم الكوميديا التاريخية
إرحم يا ساتر دستور
ياختي علي جمالك وعلي بقك اللي بينقط عسل
نار نار وانا قلبي مولع نار
والنبي ما تحذقش كده لأحسن يطقلك عرق .

أخيرا أري السيد حافظ وهو يلجأ إلى نوع من كوميديا الأبسيرد ABSURD المتشحة بالكوميديا السوداء وهو يخلط بين عناصر النوعين ليصدم المشاهد . فدفن مائتي جثة يوميا ليس دليلا علي رخاء أي شعب أو رفاهيته. لعله دليل علي الجوع والمرض وقرارات المستنصر بالله .. هذه القرارات الغبية التي أوصلت شعبه إلى السيستم الأمريكي (حرية التجارة وحرية السوق) لكن امام اصرار الشعب . يضطر إلى ترك السيستم واستبداله حتي يبقي حاكما طول العمر .

دراما تاريخية كوميدية لو وجدت من يجرؤ علي إخراجها أو مسرحا يتبني فكرا عصريا، لفتحت المجال امام عشرات من الفرق الخاصة الهشه، بل ووجهتها لخدمة المسرح المصري بدل الارتماء في المهاترات والرقصات والجنس واللا أخلاقيات، ولأفادت وهو الأهم ــ جماهير المسرح المصري، ان كانت لا تزال هناك جماهير للمسرح وأقصد بالجماهير حصيلة شباك التذاكر الذين يأتون للإستمتاع بالثقافة المسرحية من حر مالهم، فجماهير (البونات) للدخول هي (شحاذو) المسرح كما كان يطلق عليهم في نهايات العصور الوسطي بعد أن أصبح دخول المسرح يعتمد علي ايراد شباك التذاكر .

لعلي الا أكون قد اطلت راجيا أن يوفق الله الزميل السيد حافظ الذي لا يكل ولا يهرم لازلت أراه كما هو شكلا وموضوعا كما رأيته أول مرة عام ١٩٨٩ عندما استضافني في مهرجان يوم المسرح العالمي بالإسكندرية .

والله ولي التوفيق

المراجع :

(١) **تاريخ تطور فنية المسرح . سان بيتر للطباعة، مارس ٢٠٠٢ م ص ٣٧– ٣٨ . المؤلف كمال الدين عيد**

FALUS ROBERT : AZ ANTIK VILAE IRODALMAI

(٢) **آداب العالم القديم . تأليف فالوش روبرت** BP 1976 .352

(٣) **قطعة أدبية . تأليف ميناندر** STUCKE ; MENANDER. **ميناندروس**

(٤) Hermann reich . mimus .I .II . BERLIN , 1903. 87. 88

هرمان رايخ : الميموس ج١، ج٢، ١٩٠٣ ص ٨٧، ٨٨

(٥) **توفتو نوجوف .. والمخرج المعاصر . كلمة التقديم، ص ٦**

الفنتازيا ... ومسرح السيد حافظ
قراءة في مجموعة : حكاية الفلاح عبد المطيع

أ.د كمال الدين حسين
أستاذ الأدب المسرحي والدراسات الشعبية
كلية التربية للطفولة المبكرة
جامعة القاهرة

السيد حافظ... ظاهرة أدبية.. نموذج لجيل ما بعد الستينات، ابن لحظة التناقض الفكري والسياسي والاجتماعي الذي أغرق مصر، حمل على كتفيه هم الوطن والبحث عن الحقيقة، في زمن غابت فيه الحقائق وطمسها الزيف والنفاق، وتجميل القبح وادعاء أنه ليس في الإمكان أفضل ما هو كائن، فهرب إلى الماضي التاريخ التراث يستقرئ أحداثه ليتعرف بخياله وتخيله المبدع، عن المقدمات التي أدت إلى ما هو كائن، وهل نتائجها حقيقية ، أم كان في الإمكان أن يكون هنا أفضل مما هو كائن، فتمرد، تمرد على الكائن المضلل، على التاريخ المزيف الذي كتبه أعوان السلطان، وحاول أن يصيغ تاريخيا من تخيله فصنع عوالم ثانية لشخصياته ونسج لها تخيلا فانتازيا حاول من خلاله التعبير عن صراعاته النفسية الداخلية وبوعي، لعل حدسه يصيب ويضع يديه على أسباب التناقض الذي نعيشه . أو كما يقول في تقديم مسرحيته "حرب الملوخية":

تم القبض على السيد حافظ في جريمة من أبشع جرائم العصر ، فقد فتح القبور وانتهك حرماتها وجلالتها وأخرج جثث الملوك العظام وأولهم جثة الخليفة المستنصر بالله، وبسؤاله أجاب " إنه أعلن الحرب على التاريخ المزور وإنه سيقوم بعشر معارك وجولات حتى يثبت أن ملوك مصر دخلوها فأفسدوها."

السيد حافظ... هل هو مبدع أدبي يثبت ذاته بإبداعاته ؟ أم هو كاتب ثوري يحرض بإبداعاته من أجل التغير ؟ أم مغامر يسعى من خلال التجريب للإتيان بجديد؟ أم متمرد على واقعه وتقاليده سواء الواقع السياسي الاجتماعي، أو الفني المسرحي، يحاول أن يعرف ويفهم ليكسب حياته معنى؟ ويكون لإبداعه هدفا ؟

أغلب الظن إلى حد اليقين، إن السيد حافظ فنان متمرد، لكن ليس من النوع الذي يسعى بتمرده إلى الهدم، بقدر السعي إلى المعرفة والتنوير، وتجاوز الثوابت إلى التجديد المثمر، وفى هذا قد اتفق مع ما قاله عوني

كرومي :"التمرد في المسرح حالة من حالات إبداع الذات تنزع إلى البحث والتقصي، وعدم الرضوخ والاستكانة إلى المألوف والجاهز والمستهلك ، ... وهو نوع من الثورة على الذات والواقع مع أنه حالة فردية ولكنه مرتبط بشروط العمل والبيئة الثقافية للعصر... والتمرد أيضا يحمل في جوانبه قوة تدميريه إذا لم يكن متوافق بوعي وحكمة وتجربة وصبر وتأنى وشفافية "، ومن هنا يجيء لجوء السيد حافظ إلى الفنتازيا التي تحتاج إلى الوعي الكامل في إبداعها.

السيد حافظ مبدع متنوع، أبدع في معظم الأجناس الأدبية وأشكالها، القصة القصيرة والرواية مسرح الطفل مسرح الكبار الدراما التلفزيونية الدراسات النقدية، وفى معظم إبداعاته السردية والدرامية كان للفنتازيا النصيب الأكبر، خاصة تلك التي تصنف بفنتازيا الزمن، وشاهدنا هنا اعتماده على أشكال الحكي الشعبي خاصة حكايات الخوارق والتي تعبر المنبع الأصيل للفنتازيا، ولجوءه لخلق عوالم ثانية لإبداعاته مستلهما التاريخ والانتقال إلى أزمنه تاريخية، أو متخيلة، وهو هنا لا يستخدم آلة الزمن كما هو معروف بل يستخدم الاستدعاء الدرامي للأحداث لينقل إليها متلقيه، فيطوف به بين دروب التاريخ وأحداثه، يمزج الأزمنه مع بعضها لإبداع عالم ثان من الفنتازيا كوسيلة للهروب من واقعه أو التعبير عن هم الواقع من خلال التاريخ، لا من أجل وضع خطة لتغييره أو إصلاحه، ولكن ليتعرف عليه ، ليفهمه ويستنتج كل تلك الأسباب التي تجعله يحاول التصالح معه كما فعل عبد المطيع، لكن الواقع يرفض المصالحة، فيرفضه ويتمرد عليه وعلى ساكنيه الذين لم يرضوا فقط بالاستسلام، بل راحوا يكيدون لبعضهم، ويطعنون البعض في ظهورهم.

على كل هذا تمرد السيد حافظ، وحاول الهروب من واقعه المشابه كما تشي أعماله، ومع ذلك لم يسلم من الطعنات، لا في الوطن ولا في بلاد المهجر، مثله مثل سعد الله ونوس الذي يهدى إليه مسرحيته "حرب

الملوخية" بقوله (هزموك رجال المسرح في دمشق مثلما هزم رجال المسرح في مصر محمود دياب ونجيب سرور... إنه زمن هزيمة المبدعين في الوطن العربي.... يا سعد أهديك هذا العمل الساخر من حياتنا وعذابنا).

صاغ السيد حافظ، تجربته النفسية والاجتماعية بوعي في إبداعاته التي نجد فيها دوما بعضا منه، خاصة مجموعته المسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع "والتي تتميز بها بشكل واضح الفنتازيا في مسرحيتين هما "ممنوع أن تضحك وممنوع أن تبكى "، و "حرب الملوخية ".

لكن بداية ما المقصود بالفنتازيا هنا ؟

الفنتازيا جنس أدبي يتميز بالإغراق في التخيل لإعادة صياغة رؤية الفنان، والتي ترتبط بعالم المبدع الداخلي غالبا، حيث تتفاعل رغباته مع معوقات عالمه الخارجي، ليجيء التعبير عن هذا التفاعل في ذلك الموقف المتخيل الذي يدور في العالم الثاني الذي يكون عادة من تراث الماضي أو التاريخ ، والذي يكون المهرب الفنتازى والمتنفس للتفاعل الداخلي، وتكون بمثابة المعادل الموضوعي للحالة النفسية كما تجسدها رؤية المبدع، و تشغل مركز الأحداث في الإبداع الأدبي الفنتازى، بمعنى انه وكما في الحكايات الشعبية يهرب المبدع من عالمه إلى الماضي، وبدلا من الأزمنة المجهولة يلجأ إلى التاريخ (الرسمي أو الشعبي) يستلهم أحداثه، ويعيد استقراءها ويطلق لتعبيره العنان ليعبر عما يدور في نفسه، مستغلا تلك الحرية التي تغلف إبداعات الفنتنازيا ، حيث لا وجود لقوانين وتقاليد الواقع، فمن ثوابتها "أن أى شيء ممكن أن يحدث، ومن حق المبدع وضع القواعد الخاصة به، شرط الحفاظ علي صدق الشخصيات في انفعالاتها، وأفعالها، متسقة مع ما صاغه الكاتب من قواعد، وحملها من سمات .

بمعنى أن الفنان المبدع يحاول تمثل التجربة الإنسانية كما يشعر بها، والتي قد تكون معاشة أو متخيله أو من مخزونه المعرفي، ليصوغها في

عالم مختلفا عن عالمه، ولا يخرجها من اجل التنبؤ والنصح، بل ليعمل على إعادة استقراء أبعادها، حيث أن الاستقراء والاستنتاج بالحدس خلف حدود ما نعرفه اعتمادا على ما نعرف، هو الأداة الرئيسة في التخيل وليس التوقع، لان كاتب الفنتنازيا لا يتوقع أن يصبح العالم الذي يتخيله رائعا .
وكما قدم لمسرحيته قراقوش والأراجوز: " إلى العبقري في الحرب والبناء والغبي في العدل والإنصاف... إلى عدو الثقافة والكتب وحبيب العسكر والمماليك .. وكما قال الشاعر أمل دنقل :يا أصدقائي لا تحلموا بعالم سعيد فخلف كل قراقوش يموت قراقوش آخر جديد "
وبالاستقراء العكسي، يمكن إبداع بدائل لعالم اليوم، بتخيل أن هناك تغيرات كبرى قد حدثت في التاريخ الذي نعرفه واغفل ذكرها، لكنها تتسق مع العالم الثاني الذي صاغه المبدع إطارا لأحداثه، مما يجعله أقرب إلى عالم حقيقي يمكن أن يعاش .
لذلك يجيء الإطار الذي يحكم التجربة الإبداعية هنا، فيما يعرف بالعالم الثاني وهو عالم شبيه بعالم الحكي الشعبي، يسوده الصراع بين قوى الخير وقوى الشر، لذلك تأتى شخصياته أنماط تمثل هذه القوى، وإن كانت الحكايات الشعبية قد استعانت بقوى السحر والكائنات الغريبة الخارقة كقوى مساعدة للشر، إلا أن المبدع المعاصر قد استبدلها ببدائل أخرى معاصرة تمثل قمة الشر كالسلطة والثروة، والقوة، حيث أن البناء الاجتماعي لهذا العالم الثاني بعيدا تماما عن الديمقراطية، وغالبا ما يكون مجتمعا سلطوي هرمي جامد متخلف .
هذه أهم ملامح الفنتنازيا بشكل عام، فكيف وظفها السيد حافظ في إبداعاته؟

حكاية الفلاح عبد المطيع :

كتبت هذه المسرحية في الفترة من ١٩٧٩-١٩٨١، نهاية فترة حكم السادات لمصر، الفترة التي أعقبت زيارة القدس وكامب ديفيد، وحملة

الاعتقالات التي شملت كافة التيارات السياسية، المعارضة، الناصريين، الشيوعيين الإخوان، وغيرهم دون تميز، فقط لمخالفتهم رغبة السلطان، وانتهت باغتيال السادات .

أما العالم الثاني الذي انطلق إليه السيد حافظ بآلته الدرامية من خلال الراوي والجوقة، وصاحب جمهوره إليه، فهو فترة حكم قنصوه الغوري لمصر نهاية حكم المماليك الثانية من ١٥٠١-١٥١٦م والتي انتهت باغتيال الغوري أيضا ، " زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، والإنسان الحيوان قوى النفوذ والسلطان" (المسرحية-٥)

عالم يعيش فيه إنسان مهان لا قيمة له (الشعب)، وإنسان حيوان يملك النفوذ والسلطان، ولعدم تكافئهما يأتي الصراع غالبا داخليا لدى الطرف الأضعف الذي يحاول أن يرضى رغبات الأقوى، تجنبا لظلمه.

وهذا ما كان من أمر عبد المطيع، الذي يعيش "على هامش الطريق. يزرع القمح، يوزع الابتسامة . وينام وهو متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد (المسرحية ٦) .

فلاح لا حول له ولا قوة، عجز عن تحقيق ابسط أحلامه، وهو الزواج من الفتاة التي أحبها (فاطمة) فترك نفسه للأقدار، وتزوج من أم بثينة :

كل ما يهمنى في العالم هو أنت يا فاطمة ..أنت تعلمين كم احبك.. اعلم أنى تزوجت رغما عنى امرأة لا أحبها، وأصبح عندي تسعة أولاد والسبب أبوك " (المسرحية ٩) .

ومع ذلك يسامحه "من أجلك سامحه الله ومنحه القوى وأطال عمره".

عبد المطيع نمط الإنسان المسالم الراضي المطيع، لا يبحث عن المتاعب كأبطال الحكايات الشعبية، لكنه عكسهم لم يجد في زمنه تلك القوى المساعدة التي تسخر لمساعدته وتعويضه، ربما تكون فاطمة التي لم تتزوج من اجله ومن اجل حبه، هي الابتسامة الوحيدة في حياته، كبطلات الحكايات الشعبية، وفى المقابل نجد أم بثينة التي تشبه المرأة العجوز

الشريرة في الحكايات الشعبية، حيث تتوعد زوجها لحبه فاطمة :
" آه لو أمسكته ذات يوم يحدثها .. سأمزقه إربا.. إربا والقي بجسده على الطريق لا .. سأجعل الأولاد يمزقونه" (المسرحية ١١)
المهم، نعود لعبد المطيع، " كان لا يعرف عن العالم، إلا الفأس والأرض والعمل، لم يجلس يوما مع السلطان... لم يتحدث مع جيرانه .. كان يقول إن الجيران تجلب الأحزان، وهكذا علمه أبوه... لم يدخل كتابا لتعليم القراءة، لأن القراءة تجلب المتاعب تتعب العقل ، عرف الشجرة والبقرة والساقية " (المسرحية ١٣-١٤)، ومع ذلك لم ينجُ من شر العالم، لم يترك في سلام، وبين سعيه للسلامة، ورغبات الحاكم يتشكل صراع حياته.
" لقد مرضت عين السلطان.. وأعلن الحداد العام في البلاد وعلى الجميع ارتداء الملابس السوداء ولا زى آخر، ويمنع الاحتفال، فيرتدى الجميع السواد إلا عبد المطيع... لم يسمع، ولم يقرأ، ولم يعرف، لذلك عندما نزل المدينة بحثا عن طعام للحمار والأولاد بزى ابيض، قبض عليه وسجن سبعة أيام وحكم عليه بالجلد بخمسين جلده في الصباح ومثلهم في المساء "وفى السجن عرف الحقيقة لقد خالف أمر السلطان .
يخرج عبد المطيع من السجن... ولا ينسى الصبغة لسوداء، إطاعة للحاكم وتجنبا لغضب رئيس الشرطة، "صبغة سوداء...أدهن لي البيت... اصبغ الملابس... الجدران، الشجر، منزل فاطمة الحمار ادهنه اسود" (المسرحية ٣٠)، ومن الإجهاد يقع في غيبوبة يفقد الوعي ولكن، تحدث المعجزة، " يا أهل القاهرة... فرمان مولانا السلطان .. ترتدي المدينة الملابس البيضاء... وأن تقام الزينات وأن لا يرتدى أى كائن ملابس سوداء.. لقد استجاب الله لكم وشفى السلطان" (المسرحية ٣٦).
يفيق عبد المطيع من غيبوبته، "يرتدى السواد ولا يعرف ما حدث "ما هذا الضجيج ؟أين ذهب الجميع .. ينظر للحمار المدهون باللون الأسود .. أنت هنا تعال لنتمشى قليلا ."ويلقى القبض على عبد المطيع .. والخلاصة .

" كل الأيام مطعونة ..الشريف فينا مطعون ينزف .. والأصحاب والرفاق يطلقون عليه الضحكات .. هذا زمن رديء . هذا زمن الجنون .. أين التاريخ ليرى ماذا يفعل الملوك والسلاطين بالشعوب" (المسرحية ٤١) هكذا كان استقراء السيد حافظ للزمن وللتاريخ .

ويضحك السلطان من حكاية عبد المطيع، ويعرض عليه أن يكون قاضى القضاة، ويرفض عبد المطيع " أريد أن أكون من العراة "، والرمز هنا واضح إن كان الحكم على الناس وقياس ولائهم بالمظهر، دون الجوهر، فلنخلع هذا المظهر الكاذب ونتمسك بالصفاء بالصدق بالعرى كما أتينا الدنيا بنقائنا . وتنهى حكاية عبد المطيع، وهو يبكى، والجميع يضحكون، يضحكون كما ضحك السلطان، نفاقا ورياء، لا يشعرون بامتهان الإنسان الرافض لدنياهم ومناصبهم، ويبكى مأساته في زمن الرديء . يبكى مخالفا أخيرا أوامر السلطان .

وهكذا في إطار من الفنتنازيا، بعيد عن أى منطق إلا منطق المبدع وتخيله، حكي السيد حافظ عن امتهان الفلاح عبد المطيع، وزمن يتحكم فيه الشر متمثلا في الحاكم صاحب السلطة والنفوذ حتى في مشاعر وانفعالات البشر، يضحكهم وقتما يريد ويبكيهم تبعا لهواه .

وان كان السيد حافظ قد استفاد في البناء الدرامي من تقنيات المسرح الملحمي، حيث الجوقة والراوي والمشاهد المتعاقبة، إلا انه استفاد أيضا من تقنيات الفنتنازيا في إبداعه لذلك العالم الثاني الذي استدعاه من التاريخ، وأنماط شخصياته المستمدة من تراث الحكي الشعبي، وصراعهم بين الخير والشر، ذلك الصراع الذي تجاوز رمزية الكائنات الخارقة الشريرة، واستبدلها بالملوك والسلاطين وحاشيتهم، خوارق الزمن الحالي الردى .

<u>حرب الملوخية...</u>

يختلف الأمر هنا من حيث الشكل والمضمون، عن حكاية الفلاح عبد

المطيع، ففي إطار فني يجمع مابين تقنيات الفرجة وفنون الأداء المتنوعة، من تمثيل ورقص، وغناء، ومطاردة من الشرطة والرقابة، بحثا عن مؤلف اختفى ليلة العرض، وتأثرا بمسرح بيراندللوا، ومحمود دياب، من وظفا تقنية المسرح داخل المسرح في محاولة معرفة الحقيقة ونسبيتها، يسأل السيد حافظ فى لوحته الأولى عمن بني مصر "هل في الأصل حلواني "، وان كان فمن الذي ضيعها إذا ؟وهو سؤال خفي يفهم من سير الأحداث، وحول الحقيقة وفى جو فانتازى، يتحاور الكورال مع مصريم بن بنصر بن حام بن نوح عليه السلام الذي يدعى ويثبت قوله التاريخ انه هو أبو المصريين وان مصر سميت باسمه فهي مذكر لا مؤنث كما يغنى المصريون، وبالضرورة نأتي لسؤال أهم لمن ينسب أبناء مصر، لعالم الرجال أم لعالم النساء ؟ ومن الذي بناها ؟ومن ضيعها ؟ ومن السبب في حرب الملوخية ؟

يحاول السيد حافظ الإجابة على كل ذلك، بجانب الإجابة عن سؤال من أهم الأسئلة المرتبطة بمفهوم الحرية، وهو " هل الحرية التزام في حاجة للمستبد العادل، أم هي فوضى تترك الحبل على الغارب للجميع بوهم الديمقراطية ؟

المستنصر : يا عمتي مش معقول كل صغيرة وكبيرة تحاسبيني عليها

ست مصر : أيوه أحاسبك لأنك خليفة المسلمين وجدك الحاكم بأمر الله وحفيد المعز لدين الله الفاطمي .

المستنصر : حتى مستخسرة تقولي اسم أبويا

ست مصر : الظاهر بالله .. الله يرحمه فتح مصر على البحري وخللي الصيع والشطار والزعران يبقوا تجار حرافيش مصر بقوا تجار والحشيش في كل مكان والدعارة في كل مكان... والجوع. (المسرحية ٢٤٩)....

ست مصر :اسمع يا ولدى نصيحتي افعل مثلما فعل جدك . عندما ضرب

التجار ظهر القمح...

المستنصر : أنا مش الحاكم بأمر الله... جدي كان عادلا مستبدا .. أنا مش زيه أنا أعطى الحرية لكل المصريين... . يفعلوا ما يشاءون.. عصر الحرية .

ست مصر :أبوك الظاهر بالله قال عصر الحريات وظهرت العلامات الكبرى .. الخمور في الشوارع الحشيش الدعارة حول مصر إلى خمارة وماخور كبير ..

المستنصر : أنا عهدي عهد الرخاء لكن المطر خذلني .

ست مصر : أنت نصير التجار وصديق الأجانب أعداء الشعب مثل أبيك أنت عار على التاريخ وستدخل التاريخ في صفحات سوداء هذا بلاء صداقتك مع الفرنجة. (المسرحية ٣٧٨).

لذلك اختار السيد حافظ لرؤيته فترة من أسوء فترات حكم الفاطميين لمصر، وبدأها بموت الظاهر بالله، وتولى ابنه من الجارية السوداء المستنصر بالله الحكم، وهى فترة قد تكون شبيهة لحد التطابق مع الواقع الذي عاشته مصر في الفترة التي كتب فيها السيد حافظ هذه المسرحية والتي سجل بعض من رؤاه تجاهها في روايته ليالي دبي بجزأيها، شاي بالياسمين وشاي اخضر، والتي هدف منها كما قال :"تصحيح كتابة التاريخ وبناء البشر والقيم الجميلة، وليس ضياع الأمة في تاريخ كله مزور متوارث، ... ، كنت احلم بان أغير العالم بالمسرح، وكلما حاولت طردني الجهلة خارج الزمن، لان الشعوب الجائعة والجاهلة لا تعرف قيمة الفنون والآداب .. ثم هي مجرد أحلام كاتب تسكنني ".

وفى رأيي أن أهم انطباعاته أو خبراته الأليمة عن واقعه والتي أسس عليها اختياره لعالم المسرحية الفنتازى فيمكن التعرف عليهما من نفس الرواية التي أرى أنها في المقام الأول سيرة ذاتية كاملة لحياة ومعاناة السيد حافظ، وبالتالي تكون المسرحية معادلا موضوعيا لعالمه الداخلي

المجروح قهرا بما جرى له في حياته السياسية خاصة – يذكر السيد حافظ في احد فواصل روايته : "خدعت في جمال عبد الناصر، إن ثورة يوليو ١٩٥٢–حتى ١٩٥٦ ، كانت تسير في طريق صحيح إلا أن القائد نكل بالجميع والدستور، الذي جعل كل السلطات في يد الرئيس والباقي بهايم، إن عبد الناصر سبب بلاء مصر بالديمقراطية... كان ديكتاتوريا فظا منحازا لحلمه وزعامته، وصنع جيلا من البهائم المسمى شعبا، واختار حشاشا يكره الشعب اسمه السادات" (شاي اخضر ٥٧).

والذي نسب إليه أيضا مقولة : " انفتاح، بمعنى أن الذكي يكسب والغبي يموت جوعا والحرامى يفوز والشريف مهزوم.. وحولنا إلى جمهورية الحضيض " (شاي بالياسمين ٢٦٦).

لكل ذلك لا يكن بمستغرب أن يهدى هذه الرواية إلى الحاكم بأمر الله "يا من حققت العدل في مصر وجعلت مصر أسطورة الزمان .. وجعلت المصريين يتعلمون الاستحمام، وعدم التبول في الطريق، وكيف يخبزون ويزرعون الورود، علمتهم كل ما هو راق .. يا من منعت البغاء والخمر وطبقت العدل .. فكانت مصر في عهدك واحة سلام وآمان " (شاي بالياسمين ١١).

لذلك كان اختيار زمن المستنصر هو المعادل الموضوعي والعالم الثاني الذي يتناسب مع رؤية السيد حافظ حول تاريخ مصر وحكامها، والذين ينظرون إلى هذا الشعب كما نظر السادات والمستنصر :"إنهم شعب ينكر خيرات أبطاله ويحقر عظمائه وفعل الخير عنده ندامة والشر في نفسه علامة، لقد هاجموا جدي الحاكم بأمر الله وقالوا عنه مجنون وفرحوا بأبي الظاهر الذي حرر لهم الفساد وشرب الحشيش والخمور .. عن أى شعب تتحدثين . المصريون يحبون الظالم بلا كرباج والقاتل بلا خنجر... أنا العاقل الوحيد في تاريخ الفاطميين .. لم اقتل تاجرا غش بضاعته أو أسجنه... لن أسأل غنيا من أين لك هذا... المصريون يجرون وراء الخبز

وسيسقط الكثيرون.. إنهم ينجبون بكثرة وعلينا أن نحدد النسل ..إن هذا البلاء سيقتل الشعب فيصبح القلة أثرياء" (المسرحية ٢٧٩).

وصدق السيد حافظ عندما سمى لوحته الثانية أو الحرب الثانية التي قدم فيها حكامه"جتها نيلة اللي عايزه خلف ".

هذا هو جاني الشر الخارق في المسرحية الذي يمثله الحكام والحاشية، وأضاف إليهم المؤلف هنا العنصر النسائي الباحث عن دور : السيدة الأولى "متمثلا في زوجة الظاهر بالله " سكينة " ذات الأصل الأفريقي أم المستنصر.

" سكينة : أنا أم الولد ..أنا اللي خلفت من أخوكى والولد ده هو خليفة الدولة الفاطمية كلها ابنى وأنا الوصية عليه... لا يا ست مصر .. ولازم تعرفي أنا سيدة مصر الأولى من الآن ومش ح اسمح لك تعملي في ابنى اللي عملته عمتك ست الملك في الظاهر بالله" (المسرحية ٢٣٩-٢٤٠).

إذا فهو صراع النساء حول "ست الحسن – مصر "، لماذا لا يكن لهن دورا في التهام بعضها ؟

حقا هناك صوت العقل والحكمة التي تمثله ست مصر، لكن بلا فاعليه، فالتهم جاهزة لها من سكينة... "انتم فاكرين نفسكم إيه يا ستات البيت الفاطمي .. ما فيش أميرات غيركم ..أنا جارية صحيح بس أنا أم الولد سامعه" (المسرحية ٢٤٠).

وان كانت ست مصر تبكى مصر إلا إن دورها غير مؤثر على صاحب القرار فتتحول الى شاهدة على ما يتم دون تأثير.

ست مصر : آه يا ويلي ما الذي جرى لك يا بلادي تعانين من المجاعة
والله اعلم بما يضمره لك الغرباء .

المستنصر: كل الناس تمدحني وتمدح عصري .. أسألي كتاب التاريخ

ست مصر : كتاب أجرتهم يكتبون ما تهوى ويمنعون ما يغضبك

المستنصر : لكن الناس ستقرأ كتبهم .

ست مصر : الناس ليست كلها عمياء وليسوا كلهم أغبياء ..هناك من
سيقرأ خلف السطور وسيفهم وسيفضحك حتى ولو بعد ألف
سنة " (المسرحية ٢٧٩-٢٨٠).

وكأنها تتنبأ بما سيفعله السيد حافظ .

لم تكن ست مصر الشاهدة الوحيدة، فقد استدعى المؤلف بعض الشخصيات من السير الشعبية لتشهد على ما يحدث في مصر، ففي إطار الشخصيات الفنتنازيا نجد أبا زيد الهلالي ودياب، بطلي السيرة الهلالية اللذين تحملا مسئولية إنقاذ شعبهم بنجد من المجاعة، يصلان مصر، ليشهدا على ما يحدث بها . فماذا شاهدا في مصر؟

" المجموعة : يسقط الخبازين نريد الطعام .. نريد الطعام.

أبو زيد: إيش فيكم .

المجموعة: أصل النيل ما جاش بقاله تلت سنين .

أبو زيد : وين القمح قمح مصر .

برهومة : القمح لما كتر خبناه

أبو زيد : مين اللي خبوه ؟

الشوا : إحنا التجار .. وقولنا للناس ازرعوا ملوخية تكسبوا اكتر قاموا
زرعوا ملوخية وتفاح عشان يكسبوا اكتر .

دياب : تجار مصر سرقوها ."(المسرحية ٢٤٦-٢٤٧)

" أبو زيد : مصر التي شاهدتها .. مصر الرشوة .. مصر السرقة .. مصر
الجوع خراب الذمم .. لم أجد مصر العدل.. الأمانة...
الخيرات.. النزاهة " (المسرحية ٢٥٢).

هذه مصر بجانبها الشرير، كما شهد على ذلك بعض الشخصيات المساعدة التي ساعدت على الكشف عن هذا الطرف من الصراع ومخاطره .

أما الطرف الأخر في هذا الصراع فهو بالضرورة الشعب مصدر الخير أو ممثل الخير والبطولة، الذي يفترض أن يثور ويتحرك ضد ما يتعرض له

من مظالم أدت إلى المجاعة، واختفاء الخبز... التي أدت بتجاره إلى ذبح الكلاب والقطط والبشر أحيانا ليأكلها بدلا من اللحم . الشعب الذي لابد له من حل الصراع لصالحه كما تقتضى الدراما الكلاسيكية ويتم التنوير والتحول كما قنن للدراما، لكن لا ننسى أننا بصدى فانتازيا لا يطلب منها التفاؤل بالخير كما سبق القول، بقدر استقراءه والتعرف على تلك الأسباب التي جعلته كذلك ، تبعا لرؤية المؤلف.

لكن... كما يقول السيد حافظ في "إهداء خفي" لروايته شاي بالياسمين :

" نحن المصريون لا نحب النظام ولا نحب القانون ولا نحب العمل، وقال جمال عبد الناصر: (لقد جعلت شعار الثورة "الاتحاد" نظرا لاختلاف المصريين في الرأي والعقيدة، و"النظام" لان المصريين لا يحبون القانون والنظام ، و"العمل" لأنهم كسالى).

هذا هو الشعب، وبناء على رؤية الكاتب يمكن أن نصنف الشعب إلى مجموعات من الشخصيات، التجار ومساعديهم، المثقفين، ويمثلهم الشاعر توفيق، والفقراء، ويمثلهم – وإن كان يشذ عنهم – فرحان، ثم النساء .

أما التجار، وهم من سرقوا مصر ، وتبدأ السرقة من الحاكم، الذي اعتبر اللصوصية قرين للحرية :

"المستنصر : ليه مصممة إن التجار لصوص .. حرية التجارة.. الإسلام يدعو للتجارة" (المسرحية ٢٤٩)

أما التجار، وتحت حماية الحاكم، فهم يسرقون البلد :

" دياب : ايش لون راح القمح ؟

برهومة :القمح لما كثر خبيناه .

أبو زيد :مين اللي خبوه ؟

الشوا :إحنا التجار...

دياب :تجار مصر سرقوها

برهومة: دى تجارة

دياب : هذه ما تجارة هذا قوت الناس ..دى دعارة " (المسرحية٢٤٧)

ويستغل التجار أقوات الناس، يسرقون كل شيء ، المصاغ، البيوت البشر ويبيعون كل شيء، الكلاب القطط لحم البشر، ولا رادع مادمت الحكومة معهم . والشعب الطرف الآخر من الصراع يقف موقف المتفرج، حرافيش، ومثقفين.

يتأرجح موقف المثقفين هنا مابين التعاطف مع الشعب والخوف من التجار، لذلك عندما يثيرهم الاستغلال وتدفعهم روح الثورية، سرعان ما يفيقوا ويفضلون السلامة، وقد صور المؤلف هنا الشعار توفيق نموذجا للمثقف القريب من السلطة، ففي البداية ‘ينضم للحاشية معزيا في وفاة الظاهر :

" سكينة : كتبت إيه يا توفيق على مولاك لما مات .

الشاعر : الكلام خلص منى يا مولاتي مش لاقيه .. كفاية الدموع اللي في القلب . ومولانا الله يرحمه ويحسن إليه كان أحسن حشاش ويعرف الأفيون المضروب من السليم.

سكينة : اكتب قصيدة تمدحه وفى قبره تريحه .. سامع يا توفيق يا غلبان مش بيقولوا عليك شاعر الشعب...

الشاعر : المهم البركة فيكى وفى الوزير

وعندما تدخل نوسه معلمة الفرفشة إلى العزاء تتعرف على توفيق

نوسه : الراجل د ه ياما شتمنا في القصايد وياما زعلنا الله يرحمه جاى هنا ليه ؟

الشاعر :جاى أعزى نيابة عن لشعب ؟" (المسرحية٢٣٥- ٢٣٧)

وأمام التأرجح في المواقف وكما يقول المثل الشعبي "ماسك العصايا من المنتصف "يكون حال المثقف، كما يمثله توفيق الغلبان الشاعر، ورمزية الاسم واضحة هنا، وتحتمل دلالتين إما الغلب أمام السلطة القاهرة، أو الغلب أمام ذاته التي تسعى للسلامة حتى ولو بميوعة المواقف . فبين

الشعب هو شاعرهم الذي يعترض على الحاكم، وفى أزمات القصر يسارع إلى إثبات الولاء .
وان كان المؤلف قد اسند إليه في بعض اللوحات التقديم أو التعقيب على ما يحدث، لكنه في النهاية لا يقدر إلا على الانسحاب من المعارك :
"الشاعر : أربع سنين والمية ما جتش والعدل إذا غاب زادت قلة الأرزاق من ظلم العباد للعباد .
(يظهر التجار)
الشاعر : شفت ازاى يا برهومة بقى دمى خفيف
برهومة : برهومة كده حاف يا جعان يا جربان
سنارة : أوعى تنسى نفسك يا ولد
الشوا : دا أنا افكك أبيعك حتت
سنارة : دا أنت جعان وجربان
الشوا : دا أنا بشتري القصيدة من الشعراء بكيله قمح
الشاعر : والله لما أموت من قلة الأكل مش حاكتب شعر عنكم (يخرج من المسرح)- طبعا قبل الفتك به- .(المسرحية ٢٥٥).
ويختفي الشاعر، عندما يبدأ الشعب في التحرك، حتى في المعركة التاسعة (المصري الجدع) لا وجود له، ويظهر على استحياء في المعركة الأخيرة (تجار مصر سرقوها وخانوها) ليقف أمام التجار لكن أمام تهديدهم :
توفيق : أنا ماشى ..ماشى تجار مصر سرقوها وخانوها ..- ولا يفعل شيء (المسرحية ٣٠٩)
ويترك الساحة للسيدات لتقاوم بمفردهن . وتردد المثقف هنا ليس بجديد على خبرات السيد حافظ في تعامله مع الكثيرين من مثقفي عصره .
تستمر المسرحية في رصد الأحداث، مكتفيه بالصراع بين المخرج والضابط والرقيب في المشاهد الافتتاحية للمعارك، حتى المعركة التاسعة عندما يظهر فرحان، ليبدأ الصراع متخذا منحى جديدا، بين التجار

والشعب، الأمر الذي يضطر معه الحاكم إلى الانحياز إلى صف الشعب، لكن هل فعلا كان صادقا في انحيازه، أم هو نوع من الخداع المؤقت مثل المخدر المؤقت ؟ لنقرأ حتى نصل إلى الإجابة من المشاهد المتبقية من المسرحية ؟

توضح المعركة الرابعة المعنونة ب "تشترى كلب " ما صار إليه الحال في مصر المحروسة، وكما يقول الشاعر :

"عيني عليك يا بر مصر عيني على كل الخلايق العدل غاب والتجار سرقوا البلد وبقينا نبيع الكلاب والقطط "

ويستنجد بمصريم الأب "مصر يا أبويا الحقنا... اعمل أية حاجة "

مصر : انتم اللي لازم تعملوا كل حاجة .(المسرحية ٢٥٨).

إذا يحدد مصريم . من الذي يجب عليه أن يحسم هذا الصراع ويواجه الموقف، لكن من المقصود بأنتم، وقد انقسم الأبناء إلى طبقة حاكمة تحيط بها حاشية فاسدة، أم الشعب رجاله ونساؤه المغلوبين على أمرهم، أم التجار الذين سرقوا كل شيء حتى البشر؟ أم حسن أمير الحشاشين الذي يحاول لقاء السلطان فلديه الحل :

" حسن : أنا يشرفني أكون أمير الحشاشين لأحقق العدالة للإسلام....

ست مصر : هل تظن نفسك ستحقق العدالة والحرية بالحشيش .

حسن : الحشيش هو الحل.. الناس تحتاج إلي لتفكير . والحشيش هو الوسيلة .

ست مصر : وسيلة للغيبوبة ..

حسن : أبدا وسيلة للإبداع "(المسرحية ٢٦٧).. بدلا من السحر الذي يفعل الغرائب في الحكايات الشعبية و الفنتازيا، يأتي المؤلف هنا بفكرة حسن أمير الحشاشين، فالحشيش هو الحل السحري هو القوة المساعدة الخارقة للتفكير و للإبداع، و لحل هذه الأزمة .

فعندما تثورالناس بحثا عن الخبز، يظهر الوزير اليازورى (اليهودي

الأصل) ويحاول تخدير الجميع بوعود الحكومة المعسولة :
اليازورى: القمح فين يا خضر
خضر : القمح يا سيدي مش موجود غير في مخازن التجار والمخازن السلطانية .
اليازورى : ما فيش داعي لكثرة الكلام .. القمح موجود والخير موجود ومصر بخير أهلها بخير ونحن نحب الخير .
" مشكلة القمح عالمية مش مشكلة مصر لوحدها لكن حكومتنا حلتها .. ومش عايزين مظاهرات إحنا بلد سلام والمشكلة أتحلت
حارس : ادعوا لمولانا الوزير
حارس : ادعوا لمولانا الخليفة المستنصر (٢٧١)
وتحت تأثير وعود الحكومة المخدرة يغيب الشعب فيهلل و"يهتف الجميع للسلطان في انتظار الخبز ".
هنا يظهر الشاطر حسن كما في الحكايات الشعبية، أو فرحان بن مشتاق الخباز، يقرر أن يفتح دكان أبيه وينقذ الشعب من ظلم خضر والخبازين :
" فرحان : ح افتح الدكان يعنى ح افتح الدكان ." (٢٧١)
ومثل أبطال الحكايات الشعبية لابد أن يمر بالتجربة ثلاث مرات، في المرة الأولى، يحاول فتح الدكان، لكنه لا يستطيع أمام تجبر خضر عريف الخبازين .
"خضر : أنا عريف الخبازين والكلمة كلمتي والشورة شورتى وأنا اللي أقول وبقول لا ..أنت ما تنفعش "(٢٧٢)
فلم يجد فرحان إلا أن يحاول مرة ثانية فيغير من لهجته . ويتحايل على خضر .
" فرحان : ... أنا يا رجالة ما يملى عيني في بر مصر إلا خضر عريف الخبازين .. أنا راجله ودراعه اليمين "(٢٧٢)
لكن "بعد أن ينخ ويسلم اللجام" كما يقول شيخ الحارة، يسمح له خضر

بفتح الدكان، لكن فجأة تظهر أميمة أو ست الحسن التي لابد أن ينقذها البطل من الغول، أو الجوع هنا، فأميمة تبحث عن الخبز والدكاكين مغلقة وتخشى أن تضربها زوجة أبيها، فتدفع الشهامة فرحان إلى فتح الدكان، ويعد لها الخبز مخصوص وبأقل ثمن من السوق،

" فرحان : ساعديني يا بنت اخبز لك عيش ما حصلش

أميمه حاضر يا اسمك إيه "(٢٧٤)

وينشأ الحب بينهما لكن هل ينجح الحب في "الزمن الرديء " كما عنون المؤلف المعركة السادسة، طبعا خسر فرحان جولته الثانية، لقد افسد على التجار أرباحهم ببيعة بأقل من السعر فثاروا عليه وقلبوا خضر :

"خضر: .. الناس كلها ما بعتش عيشها وأنت السبب بتبيع أربع أرطال بدرهم يعنى اقل من التسعيرة اللي أنا محددها بنص درهم... "(٢٩٩)

وينتهي الأمر بفرحان إلى السجن، وتفشل المحاولة الثانية، وتحاول أميمه إنقاذه تذهب إلى لقاء الخليفة المستنصر، ويعرض فرحان وخضر أمام الخليفة وجهتي نظر كل منهما، ويحاول الخليفة مساعدة فرحان، بشكل سرى حيث انه لا يستطيع مواجهة التجار في العلن :

" المستنصر : يعنى المرسوم يقول أن وظيفة العريف تحديد السعر يوميا ولا يحدد الكمية .

...

اليازورى : تزوج الليلة واشترى الدار والأغراض... وغدا انزل لسوق وبيع خمسة أرطال بدرهم ونص .. وإذا قال العريف انك تخالف القانون قل له المرسوم يقول انك تحدد الأسعار ولن تحدد الميزان..." (٣٠٤)

وهكذا بمساعدة الخليفة والوزير ينجح فرحان في المرة الثالثة، وتنقلب الآية، ولكن إلى متى سيستمر نجاح المصري الجدع الشاطر فرحان ؟

يتقرب التجار من فرحان " خضر : كفاية يا فرحان ح نبيع بخسارة.. كده مكسب قليل .. يا أبنى أبوس أيدك .

الخبازون : نبوس أيدك .
فرحان :عايزينى أبطل بيع بزيادة ؟
الخبازون : أيوه
فرحان : تعينوني عريف الخبازين
خضر : موافق
الخبازون: موافقين عاش فرحان عريف الخبازين "(٣٠٦)
ولا يكتمل النجاح أمام المنصب الجديد، ويفشل الشاطر فرحان، ومن قبله الرجال في إنقاذ شعب مصر، ولا يبقى لمصر إلا نساؤها .
وتأتى المعركة الأخيرة (تجار مصر سرقوها وخانوها ثاني وثالث ورابع).
" أزهار : أنا رايحه للخليفة... يا ستات مصر ستين سنة يحكمنا الخليفة المستنصر .. ومنها سبع سنين جوع وانتم ساكتين . مادام الرجالة سكتت لازم الستات تصحا .
المستنصر : مظاهرات في مصر .. ستات مصر عاملين مظاهرة دا اللي ح يتكتب في التاريخ لما الرجالة نامت ستات مصر قامت.......
أميمه : لقد فاض بنا الكيل ذنبنا في رقبتك . وذنب كل من ماتوا
المستنصر : يا ويلي من الله سأحاسب يوم الدين اليوم يا وزير إذا لم يخرج التجار القمح اقطع رقبتهم في الحال"(٣١٢-٣١٣)
ويخضع التجار خوفا من الموت، وتطالب النساء بمعاقبتهم نتيجة لما فعلوه بمصر، ويحاول التجار استعطافهم،
"أزهار : قولوا للخليفة .. تجار مصر اللي باعوها واللي خانوها لازم يتعقبوا التجار سماح يا ستات مصر دا انتم إخوتنا وزوجتنا وعماتنا...
ودون حسم الصراع ودون الوصول إلى حل، هل يعاقب ويقتل من سرق مصر وخانها، أم يسامحوا (٣١٤)
وفى نهاية مفتوحة، وفى قمة توتر الحدث وانتظارا لما سيؤول إليه مصير سارقي مصر، يتركنا السيد حافظ في حيرة لكن المفاجأة ! تلد أميمه من

فرحان ثلاث أولاد :

"خضر :إيه يا فرحان ح تسميهم إيه ؟

وينطق فرحان عريف الخبازين

فرحان : حاسميهم جمال عبد الناصر... .وأنور السادات.. .وحسنى مبارك .

وكما خسر فرحان أيام ما كان المصري الجدع، معاركه الثلاثة بسبب المنصب، فهل سينجح أبناؤه في إنقاذ مصر ؟؟ أم أن مصر قد كتب عليها ما كان ولن يتغير سواء حكمها غريب أو ابن من أبنائها تغيره السلطة كما حدث مع فرحان، وأمام هذه النهاية العبثية يعود بنا السيد حافظ إلى الواقع، ليتواصل مع زمن أبناء فرحان حيث تقيد الحريات وتبحث الشرطة عن المؤلف، ويلقى القبض على كل من شارك أو شاهد.

" حرب الملوخية "

أ.د كمال الدين حسين

أعمال السيد حافظ المسرحية
من الفهم والتفسير إلى صناعة الوعي
مسرحية " مطلوب حيا أو ميتا " أنموذجاً

بقلم الدكتور: مفتاح خلوف
أستاذ الدراما والنقد المسرحي
كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي
جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر

ملخص المداخلة :

يعتبر الأدب بمختلف أجناسه المرجعية المعرفية، التي تمكننا من إدراك العالم الواقعي وتحولاته- طبعا- ضمن تصور فني مدرك من قبل المبدع، الذي يتقلد دور المؤرخ والشاهد والراصد للحركة التاريخية والاجتماعية، فيتولى بذلك الشهادة على ذاته ومجتمعه الذي يحيا فيه.

انطلاقا من هذا فإن هذا البحث يلخص العلاقة بين البنى اللغوية التخييلية للأعمال المسرحية للكاتب العبقري السيد حافظ، والبيئة التكوينية الواقعية التي تخلقت ضمنها هذه الأخيرة، استنادا إلى مدونته الموسومة : "مطلوب حيا أو ميتا". وتطبيقا لآراء لوسيان غولدمان

ومن زوايا البنيوية التكوينية ، وإجراءات البحث في بنية الفهم وربطها بالبنية الكل التي هي النص ولا غيره، مرورا بآلية التفسير وربط علاقاته بالبنى الكبرى الخارج نصية : الاجتماعية والثقافية والدينية والاقتصادية والسياسية. وصولا إلى محطة صناعة الوعي وبنائه في ذات المتلقي من خلال صناعة بؤرة انصهار بين الذات المبدعة والذات المتلقية.

مدخل :

إن الكتابة المسرحية تعد أهم الأشكال التعبيرية، التصاقا بالمجتمع، فهما صنوان لا يفترقان، إذ لطالما عكست المسرحية العربية عموما ومسرحيات السيد حافظ صورة المجتمع وركزت على تتبع هموم الإنسان العربي وما يعتمل داخله من أسئلة وانشغالات، وما يراوده من آمال وأحلام، وما يطيح به من نزوات يأس، ولاسيما مظاهر الحياة السياسية الاجتماعية، الثقافية والاقتصادية وإشكالاتها، و حاولت استبطان نفسيته وكيفية تعايشه مع واقعه الطافح بالقضايا المعقدة. ذلك أن الفعل الإنساني لا يمكن أن يكون بمعزل عن حركية الواقع، وفعالية التاريخ في الوجود الإنساني، وهنا يأتي دور المسرحية لتصوغ هذه العلائق جماليا، ذلك أن النصوص المسرحية إن هي إلا عوالم تخييلية تضع العالم الواقعي الحقيقي

موضع تساؤل وبحث وفق رؤية جدلية، يحفل بها النص المسرحي الذي نهل من الواقع لا لمحاكاته حرفيا ولكن ليقدم له تأويلا خاصا يتطلع المبدع من خلاله إلى رؤية المستقبل من صميم تجربة الكتابة التي تسعى دائما إلى مجابهة الآتي الذي ما يزال مجهولا لحظة الإبداع.

من هذا المنطلق، فإن المسرحي العبقري السيد حافظ لم يعد يكتب ليرصد مشاعر أو يقرر حقائق أو يساند فكرة أو يعارض أخرى فحسب، بل إنه أضحى يكتب من منطقة الشك والتساؤل والبحث عن الحقيقة المغمورة بالالتباس والتعدد.

حيث يحتفي هذا الأخير بتشكيل واقع جديد وقيم تتلاءم ورؤيته الفكرية، التي لا تستكين إلى معطى ثابت أو مطلق وان استندت إلى مرجعية واقعية تاريخية، ذلك أن صناعته التخييلية تمنح لكلماته وقعا، وهو يصوغ رؤاه ضمن رحلة استكشاف لذاته ومحيطه. في إطار رؤية علائقية بين الذات والعالم، والفن والواقع، والمأمول والحقيقة السائدة،

فلا يمكن لكاتبنا السيد حافظ أن ينفصل عن عالم منح المعنى الإبداعي لوجوده، كما لا يمكن أن يتحيد عن مجتمع يحيا في كنفه ويعايش مجمل قضاياه ومشاكله الاجتماعية، وتبعا لذلك فانه يعبر عن وعي مجتمعه ويجسد رؤاه الكائنة في سياق زماني ومكاني محددين، ثم تتجلى وظيفته الخلقية التجديدية إبداعيا، في تقديم رؤية شمولية لما سيكون عليه الواقع ضمن الإطار الجمعي. وان كان من الصعب الفصل بين الذات الفردية وبين الحقيقة الاجتماعية، ذلك أن الكاتب المسرحي لا يطيل الوقوف على ضفاف الواقع الاجتماعي، إلا من منظور عالمه الداخلي، ولاسيما إذا شهد هذا المسرحي واقعا مأزوما سيحاول حتما كشف أسراره وإعلان رؤيته وإدانته لواقعه القمعي الذي يقيد أحلامه ويتحكم في تعامله مع الحياة، فتكون المسرحية فعلا مجالا للبوح عن الذات وتجسيدا لجوهر الحياة الاجتماعية.

أولا: مرحلة الفهم:

الفهم (La compréhension) وهي مرحلة تأويلية تعد الخطوة الأولى في استنطاق الأعمال الأدبية، وتحليل النصوص الروائية. وتقتضي هذه الأخيرة التركيز على دراسة البنية الداخلية للنص وصولا إلى بنيته الدالة، أي البنية الشكلية وما تعبر عنه من بنى مضمونية عميقة، دون الرجوع إلى أي معطيات خارجة عن السياق الداخلي للنص، فهي أي "مرحلة الفهم البحث في بنية النص الداخلية ومكوناتها الجمالية والفكرية دون الاستعانة بوسائط خارجية، وتفترض الأخذ بحرفية النص، ومقاربته من الداخل، بهدف الكشف عن بنيته الدالة"(٤٠).

هذا ما يؤكد أن غولدمان اعتمد إجراء "الفهم" كآلية فعالة تستنطق البنى النصية الدالة ولا تتجاوزها، مستهدفة بلوغ رؤية شمولية تتحقق عبر العالم النصي من خلال تمظهرات مكوناته كاللغة والأحداث والإيديولوجيات والعلاقات بين الشخوص ، دون أن ننسى البنية الزمانية والمكانية، والبحث في ذواتها ونفسياتها وما يترتب عن ذلك من علاقات متشابكة وبنى فكرية مجسدة في النص، لكن دون وضع هذا الأخير "النص" في أي مقاربة خارجية سواء تمثلت في استنطاق البيئة المحيطة بالنص أو البحث عن مقصدية الكاتب أي النص دون زيادة أو نقصان ويتمثل في مجموع العلاقات المشكلة لصورته الإجمالية "فالفهم مسألة تتعلق بالتماسك الباطن للنص وهو يفترض أن نتناول النص حرفيا، كل النص، ولا شيء سوى النص"(٤١) فعمل الباحث في هذه المرحلة يقتصر على فهم وتأويل البنية النصية، بالغوص في البناء الشكلي والتخييلي الذي تم إبداعه من

---

(٤٠) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:٢٠٠.

(٤١) لوسيان غولدمان. المنهجية في علم الاجتماع الأدبي. ترجمة مصطفى المسناوي. ط١. دار الحداثة، بيروت، ١٩٨١، ص:١٤.

قبل الكاتب بغرض استخلاص البنية الدالة الشاملة.
خلال المرحلة الأولى أي مرحلة الفهم أسعى إلى محاورة النص وكشف نمطه البنائي، والعناصر المشكلة له والعلاقات القائمة بينهما. آخذا بعين الاعتبار النص، كل النص ولا شيء خارج عنه، إذ أسقط من اهتمامي السيرة الذاتية للمؤلف، وربّما في المقام ذاته كل دراساته وأرائه النقدية إن وجدت. إذن الرؤية الفكرية المجسّدة في العمل الأدبي المسرحي للمبدع، هي ليست من صنيعه، بل هو مجرّد عامل " لإبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها".[٤٢] لأنها بنية اجتماعية لا فردية وهذا لا ينفي دور المؤلف المجسد في الصياغة الجمالية للعمل المسرحي بأي شكل من الأشكال.

كما أن النص في هذه المرحلة يُنظر إليه بوصفه وحده متكاملة الأجزاء، فلا يمكن تلمس المعنى العميق والشامل للعمل المسرحي، بدراسة عناصره البنائية منفصلة، بل وصلها ومحاولة إدراك تعالقها ومدى تفاعلها فيما بينها لاستخلاص البنية الدالة الشمولية الموحدة للعمل الفني.

<u>١. الموت:</u>

مثلت قيمة الموت محور الدلالة في "مطلوب حيا أو ميتا " فمنها الانطلاق وإليها المنتهى، حيث استهل المسرحي نصّه الدرامي بقوله:" جئت لأنذركم، إنه عصر الموت للروح"(٤٣)

فالنص يمثل رحلة انتظار المبطل لحقيقة وحيدة وحتمية هي الموت، لينتهي وكابوس الموت يسيطر على مخيلته حتى يكاد يودي به إلى الجنون

---

(٤٢) حميد لحميداني. النقد الروائي والإيدولوجيا (من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي).ط١. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص:٦٦.
(٤٣) السيد حافظ . مطلوب حيا أو ميتا. ص ٢

إذ يختلط عليه الواقع بشبع الموت الذي أحال هذا الأخير إلى واقع مأزوم مما جعل البطل يعيش حالة انشطار بين واقعين مختلفين، واقع كائن هو الموت وواقع مرغوب هو الحياة.

والكاتب لم يتحدث عن الموت بوصفه طقساً طبيعياً ينهي دورة الحياة بصورة بديهية فطرية بل تحدث عن الموت الذي ينفي الحياة ليشغل مساحة الوجود، فتتحول هذه الأخيرة (الحياة) إلى أمر استثنائي وعارض، ويغدو الموت الحقيقة المؤلمة التي تتحكم في مسار النص الدرامي وتهيمن على فضائه بشخوصه وأزمنته وأمكنته.

لقد سيطر هاجس الموت على تفكير الكاتب وأثث عالمه الدرامي وأضحى الوجهة الوحيدة والأكيدة في ذاكرته ووجدانه، واستبدّ بشعوره وتعدّاه ليخيّم بظلاله على فضاءاته الجغرافية، الشارع، المدينة، القصر.

الموت إن سيطر على واقع البطل المسرحي وحاضره فهو الكابوس الوحيد الذي يلون أحلامه، فذلك الإصرار من قبله على الحياة والكبت المؤلم لفجائية الموت يستدعي حضور هذا الأخير في كامل الحوادث ، والحقيقة أن هذه الأحلام هي تجسيد لواقع مرفوض من قبل الكاتب الذي أصر دائما على مجابهة الموت فحتى في هذا الحلم يقف على قدميه، ويضحك بصوت عالٍ فكأنه في منطقة وسط بين الوعي والجنون.

هكذا تتحول حياة البطل " أبو ذر" إلى حياة الموت " فقبل الموت هناك انتظار الموت الذي هو أصعب من الموت الفعلي آلاف المرات.[٤٤]

فالموت يحتل مساحة الحاضر والمستقبل، ويشكل الإطار النفسي القاتم الذي يحيا ضمنه البطل أبو ذر، والحقيقة الوحيدة التي لازمته، "غريبا في أرض الله الواسعة، غريبا بين خلق الله الجائعة ، هل تموت غريبا ولم

---

(٤٤) صالح إبراهيم. الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف. ط١. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٣، ص:١٩.

تحسم القضايا، بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا " . [٤٥] فالشخصية الدرامية الفاعلة، التي تتحرك دائما بين محوري الحياة والموت، في عالم لا يقين ولا مطلق فيه إلا الموت . ويتحول الموت إلى مشهد متكامل في حياة " البطل أبو ذر "ويستحضره في حوار ، يتساءل فيه عن الطرق المحتملة لموته، "حتى ينفحم حزنا أو صمتا، ويموت بلا ثورة".[٤٦] والحقيقة أن هذا الحوار ساهم في تحديد نفسية (البطل – الراوي) كذات ساردة، متعديا إلى كشف الحالة النفسية المضطربة للذات الجمعية في ثنايا الأزمنة التي لم تستثني أحدا والقرينة الدالة على ذلك حذف النون في الكلمات: "نحْذر – نحن – نيام – نرى – نقوم – نستيقظ– نعلن – نغسل – ننزلق" أي الحديث بضمير الجماعة "نحن"، والكاتب في هذا المقام يبتعد عن تفسير الحالة النفسية لبطله تفسيرا مباشراً، تقريرياً بل يكسبها قسطا من الحركة وإن كانت داخلية غير ظاهرة.

وبعد استعانة الكاتب بآلية الحوار للتدليل على الاحتمالات التي رسمها الفاتك لموت أبي ذر، ها هو يفعّل آلية الوصف مقرونة بالحوار الداخلي ليبين لنا فداحة الموت بتفاصيله الدقيقة وأشكاله المختلفة بألق لغوي ومقدرة على التعامل مع الألفاظ، وبتعبير بعيد عن التسطيح يتنفس في أجواء جنائزية حزينة وهو يصارع الموت في لحظاته الأخيرة فيتذكر حديثا للرسول صلى الله عليه وسلم : " لقد سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: ليموتن رجل منكم بفلاة تشهده عصبة من المؤمنين".[٤٧]

قد استخدم الكاتب حدث الموت ليكشف عن تجلّيات ذاته عبر

(٤٥) السيد حافظ .مطلوب حيا أو ميتا .ص١٠.
(٤٦) المصدر نفسه، ص٢٢.
(٤٧) المصدر السابق. ص: ٤٩٢.

الذوات الأخرى ولاسيما " زوجة أبي ذر"، حيث تختار الذات المتألمة (البطل) المحبطة، استحضار وتخيل حالة "زوجة أبي ذر " بوصفها الحب النقي من أجل تثبيت هذا الحب في دواخل الذات التي يداهمها الموت، ليقاوم بذلك عوامل النهاية والموت.

من هنا فالموت وإن كان نهاية معينة، فهو حياة في محيط وقوعه، لأنه يحدث وقعاً مختلفا لدى الأحياء" فالموت درامي في جوهره، إنما الذي ينقذ تلك الدرامية، ويمنحها جمالية مميزة هي قدرة الآخرين، الأحياء، على تشغيل رمزية الموت، وشحنه بمعاني حياتهم، "هم" وجعله مرتكزًا في "بلاغتهم" وقدرتهم على الإقناع ".[٤٨] فموت الفرد غياب له فحسب، غير أنه حضور فريد للتخييل الخاص بالآخرين، حيث تتم إعادة إنتاج الفناء الجسدي في صور فنية ودراما الألفاظ التي تبعث الحياة في الموت، هي حياة رمزية.

فالموت في الكابوس الذي يعيشه السلطان فاتك بن أبي ثعلبة ومن بعده السلطان أبو المجون المجنح يحيل على الموت في الواقع، لأن الحدود بينهما تكاد تختفي فواقع الموت كابوس، وكابوس الموت واقع بالنسبة لكليهما كون هذه الكوابيس تحدث لديهما نوعا من التوازن واللاتوازن النفسي النّابعين من فداحة واقع الموت ومأساويته الذي يأبيان أن يقبلاه في حالة التفكير الواعي فتعمل آليته أثناء الحلم لتنتج انسجاما وتوافقا في نفسيتيهما ولئن سيطر الموت على أحلامهما، فهو يتمثل أيضا في حالات يقظتهما ووعيهما ويسيطر على وجودهما النفسي، ويحتل مساحة تفكيرهما.

هل كل هذه الكوابيس ورؤى الموت في اليقظة مجرّد هلوسات؟

---

(٤٨) شرف الدين ماجدولين. الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما. ط١. منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠، ص:٦٣.

هل أصبح من المؤكد أن سيناريوهات الموت التي ما يفك يرسمها السلطان وابنه وفرقة شهود الزور وخبير الاختلاق على الناس.

نخلص أن الموت في مسرحية "مطلوب حيا أو ميتا " مثَّل الموضوع المركزي وطغى على بنيتها الدرامية، وتجلّى ذلك في حوارات أبي ذر وزوجته والسلطان فاتك وابنه من بعده ، حيث مثل الموت واقعهم وسيطر على تفكيرهم ورَاودهم في أحلامهم فكان بذلك المتحكم الوحيد في منطقتي الوعي واللاوعي عندهم والفعل الأكثر ورودًا في النص الدرامي حيث شكل هويّته بامتياز، وبوصفه دلالة مركزية فقد اقترنت به عدة دلالات ثانوية كالخوف، والعلاقة بين الموت والخوف مسألة بديهية، ففكرة الموت تبعث في المرء إحساسًا بالرّهبة لأنها تترجم النهاية، أو الحد الفاصل بين الوجود والعدم، والمقصود بالعدم في هذا المقام، نهاية الحياة. ناهيك عن موت محتوم وبأبشع الوسائل والطّرق كالموت في الصحراء، فلا شك أن ترقبه سيجعل الإنسان يعيش حالة اضطراب وخوف دائم، ليس له حدود.

ويغدو الخوف مقترنا بالموت فضاءً يزاحمُ فضاءات الحياة، ولا نقصد الفضاء بالمعنى المكاني، بل بالمعنى النفسي الذي يحيل على خصوصية الوعي والإحساس بحجم المأساة، فكل الفضاءات الانتقالية المادية ارتبطت بقيمة رمزية هي الموت .

لم يستحوذ الخوف على أنا أبي ذر فحسب، بل طبع العلاقة بين الأنا والآخر مما يوحي باشتغال التخييل الذاتي ضمن الواقع، "فالأنا الساردة صوت مهيمن فردي، ولكنها تعبّر عن المجموع في إطار وجهة نظر خاصة، وهي في تعبيرها عن هذا المجموع من خلال تشكيل الشخصيات، لا تشكل شخصيات فقط، وإنما تشكل أنماطا، يمكن أن تكون كاشفة عن كثيرين ينظرون داخل هذا النمط ".[٤٩] فخلق هذا النمط الشك

---

(٤٩) عادل ضرغام. في السرد الروائي. ص: ٥٤.

واللاّيقين بين الشخوص.

يمكننا أن نخلص أن الخوف من الموت حالة ثابتة، لاسيما إذا تعلّق الأمر بموت مجهول الملامح والموقع والزّمن، فإنه سيتحول إلى حالة شعورية مستبدّة، تعتري البطل كما في الأثر الروائي، فتقيّد حريته وتتحكم بسلوكاته، وتسلب قدرته على مجابهة الأمور بحكمة، وتمنعه من التعامل مع الآخرين تعاملاً اجتماعياً مقبولاً، فالخوف إذن حالة نفسية غير سوية بالنّظر إلى نتائجه السلبية وتجلياته الخطيرة التي تكبُت وتقمع الوجود الفعلي للإنسان، وتثبّط حركته المنافية للسكون والموت، فيستحيل الخوف من الموت، موتا مضاعفا.

يتجاوز الموت كونه فكرة تجريدية واقعية تهيمن على وعي البطل وفعله لتضم العديد من الموضوعات التي تدور في فلكها كموت القيم، موت المدينة، موت العدل واغتيال الحقيقة.

<u>٢ - حصار العقل والفكر والثقافة :</u>

يعد مفهوم الثقافة من أوسع المفاهيم بالنظر إلى اتساع دائرة المنتمين إليه فـــ " الثقافة بوصفها عالما من الرموز يشمل الفن والعلم والدّين ".[(٥٠)] تحيلنا على تعدد الأصناف فيها من أهل العلم والمعرفة والأدب. والفن والدين، وإذا سلّمنا بأن كل إنسان يمتلك قدراً من المعرفة في أحد هذه المجالات، جاز لنا القول أن "كل الناس مثقفون، لكن ليس لهم كلهم أن يؤدوا وظيفة المثقفين في المجتمع "،[(٥١)] أي إن لكل إنسان رؤية خاصة للعالم ونمطًا من التعامل الأخلاقي والاجتماعي وتجسيدًا للإنتاج الفكري إذن فكل الناس مثقفون ولكن مع اختلاف مستويات ثقافتهم، فالمثقف هو

---

(٥٠) المرجع نفسه. ص: ٣٨.
(٥١) المرجع نفسه. ص: ٢٦.

المفكر والأديب والعالم والكاتب والفنان والمبدع ورجل الدين والطبيب والمهندس والمدير والطيار ورجل القانون ورجل الأعمال والطالب والأستاذ والإعلامي، فكل هؤلاء هم صناع أفكار وأطراف فاعلة لهم القدرة على التأثير في الواقع أو تغييره، فالعبرة تكمن إذن في وظيفة المثقف والتي تتبدى في ذلك الحس النقدي الذي يمتلكه إذ يسعى دائما إلى أن يقف موقفا إيجابيا من قضايا المجتمع ومستجدات الواقع ويجتهد في تغيير وعي الأفراد وكذلك الفئات الاجتماعية، وبالتالي تشكيل رؤية شمولية جديدة للعالم والحياة. وهذا الدور لا يتأتى لكل الأفراد بل الفئة خاصة هي فئة المثقفين الحقيقيين الذين يمثلون الفاعل الاجتماعي الجمعي بوصفهم قوة محركة تلتزم بخدمة المجتمع وترسيخ القيم الإنسانية النبيلة فيه وتجذير الانتماء والهوية والدفاع عن الكيان الحضاري كونهم يمثلون بؤرة هذا الكيان لأن "المثقف فرد منح قدرة على تمثيل رسالة أو وجهة نظر أو موقف أو رأي وتجسيدها والنطق بها أمام جمهور معين ومن أجله".(٥٢) يعمل بوصفه جزءا في إطار نخبة مثقفة، تهدف إلى بناء المجتمع من خلال إنتاج الأفكار والمفاهيم الإيجابية التي تحقق الوجود الفعلي للأفراد والمجتمع. هذه الاستقلالية للمثقفين ودورهم الطليعي في الدفاع عن "الحقيقة والعدالة والدفاع المستميت ضد الاستبداد السياسي والظلم الاجتماعي والتعصب الديني أو العرقي واعتداء الأقوياء على الضعفاء".(٥٣)

الضعفاء".(٥٣) يجعلهم يشكلون ضمير الأمم والمجتمعات، والأمر ذاته يجعلهم المستهدف الأول من قبل القوى المعارضة بتعددها، أفراد، مؤسسات حركات تطرفية، سلطة الدولة أو سلطة المجتمع، أو سلطة الأيديولوجيا وهذا ما يتجلى في "مطلوب حيا أو ميتا "، حيث رصد فيها

(٥٢) المرجع السابق. ص:٣٥.
(٥٣) المرجع نفسه. ص:٢٩.

الكاتب السيد حافظ التموقع المركزي للمثقف في قلب الصراع الدرامي والأزمة الخانقة والموت المعلن في الفضاء الدرامي، حيث إنه لم يقف موقفا حياديا، مما يحدث بل حاول البحث في أسباب الأزمة ودوافعها، وحاول استنطاق التاريخ ومساءلته، والتنقيب في الذاكرة لمعرفة خفايا الماضي وإدراك الخلفيات الحقيقية للتسلط والاستبداد بالرأي. في مجتمع فكت كل روابطه، وغيبت كل قيمه الإيجابية، ولم يبق فيه إلا الشك والخوف والحزن والموت والفجيعة تصنع يومياته ، واقع درامي شعاراه الإقصاء أو التعصب، الأحادية أو التطرق، وغرضه الأوحد الفوز بالسلطة السياسية والحكم ، مما أوجد تصادما بين الحقول الثقافية والسياسية والدينية كمجالات للفعل الاجتماعي، من هذا المنطلق حاول المسرحي من خلال بطله " أبو ذر " المثقف أن يقدم صورة للمثقف الحيوي الفاعل الذي لم تقعده المضايقات عن أداء دوره في تبيين الحقيقة، رغم التباسها، ولم تسكت تهديدات صوته رغم بشاعتها وعدم إنسانيتها، ولم يطل الموت وجوده كما كان يروم، لأن وجوده هو الإبداع والتفكير والقول، وكذلك الفعل، لأن كل هذه الملكات نابعة ولاشك من رؤى تهدف إلى بناء الوعي الفردي وتحقيق نسيج اجتماعي متماسك. وتطوير البناء الحضاري وخلق مساحة من الاختلاف والإئتلاف بين الأفراد والفئات الاجتماعية وحتى بين الطبقات السياسية المتعارضة وفق رؤية شمولية للكون والعالم.

هذا المقطع يبين اختلاف الرؤى والأهداف بين طبقة المثقفين والمبدعين وبين طبقة السياسيين، فالفريق الأول أهدافه إنسانية خالدة، أما الفريق الثاني فأهدافه شخصية آنية أو قل زائلة، الأمر الذي تؤكده الذاكرة ويدعمه تاريخ مختلف الحضارات والآداب فالخلود كتابة أما السياسة فلعبة خطيرة قد تؤدي إلى الانتصار المرحلي أو النسيان الكلي.

يؤكّد المسرحي من خلال مسرحية " مطلوب حيا أو ميتا " أن الخطاب يتميّز بالمغالاة والتَّطرّف في الحكم المسبق على أبي ذر وأتباعه

وتجريمهم وتوعّدهم بالذّبح تنفيذا لإرَادة وأمر السلطان. وهذا الخطاب يستند إلى إيديولوجية تؤمن بالأفكار المطلقة التي تجعل من الفرد في المجتمع متلقيا أعمى للأوامر وهنا يكمن "المشكل في الإيديولوجية أنها تتحول إلى أداة عمياء لا ترى إلا نفسها "،(٥٤)

قد عمد السيد حافظ إلى فنية درامية بأن جنّد نخبة من الشخصيات في المدونة محل الدراسة يباركون صنائع السلطان ويدعون باسمه في التجمعات ويهتفون بشعاراته في المنابر بوصفهم يمثلون سلطة غير مباشرة لكن تأثيرها يبدو أعظم من أنواع السلط الأخرى.

قد تجلى هذا الأمر في الصحفيين والمحررين ورئيس التحرير أيضاً فبدلا من كونهم أنموذجاً للمثقفين الإيجابيين، والمناضلين السّاعين دومًا إلى كشف الحقيقة وإماطة اللثام عن كل الممارسات السلبية والقمعية على تعدّدها وأثرها الوخيم على المجتمع، ومحاولة تغيير الرّاهن، راحوا يحولون إلى أبواق للحاكم.

وتكمن الغاية الجوهرية وراء هذا التوظيف للإعلام والصحافة واتهام أبي ذر بالجنون وتشويه صورته لدى العامة في تحويله إلى مجرّد شيء يقبع داخل فضاء مغلق حيث لم تكتف بنفي وجوده الجسدي بل تعدّت إلى نفي وجوده العقلي الذي يساوي تفرّد هويته الشخصية عن بقية الذوات، مما يؤكد أن " علاقة المثقف بالدّولة اتّخذت طابعًا قمعيًا "،(٥٥) إذ يتأكد ذلك في قول السيد حافظ على ألسنة رئيس التحرير والمحررين :

" رئيس التحرير: اكتب مقالا لاذعا يا لذوعي

---

(٥٤) فاديا دلا، الروائي وسيني الأعرج. الكتابة متعة وليست نزهة.ج ١ (حوارات واسيني الأعرج الأكثر جدلا). ضمن كتاب زهرة ديك. واسيني الأعرج هكذا تكلّم...هكذا كتب. ص: ٢٢٩.

(٥٥) جابر عصفور. مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب العربي المعاصر. ص:٥٨.

محرر ١: أمر سيدي الرئيس

محرر٢: لقد كتبت مقالا أقول إنها اليد الخفية التي تعبث بأمن البلاد جعلت من سيرة أبي ذر القناع الذي تضلل به الجماهير ولكن هيهات هيهات

محرر ٣: أنا يا سيدي قلت إن هذا الإرهابي الذي يسمي نفسه أبا ذر الغفاري يحاول خداعنا ونحن شعب لا يخدع "[٥٦].

تسعى السلطة عموماً إلى الهيمنة على المثقف، والحدِّ من دوره في توجيه وعي الجماهير والمجتمعات بشكل يُناقض كيانها ومشروعها. كما يناقض وعي الجماعات لذلك كان عرضة للتهميش من قبل السلطة والاغتيال من قبل المتطرفين والسلطة.

٣ – موت الفضاء المكاني والزماني وانعدامه:

يموج العالم الدرامي بحركة الشخوص وتفاعلها، مما يؤدي إلى سيرورة الأحداث، وهذا لا يتأتى إلا ضمن فضاءٍ مكاني بوصفه الملاذ المرجعي الذي يحققُ الإيهام بالواقع، كما أنه يتلوّن ويتشكل بصور متعددة بما يلائم الفكرة في النص. وإذا سلَّمنا أن جدلية الموت والحياة كانت الطَّاغية على عوالم السَّرد وبنائه في " مطلوب حيا أو ميتا"، فإن المكان هنا لا يبقى مجرّد أبعادٍ هندسية جامدة، بل يحمل قيمة الموت كقيمة مهيمنة على مواقف الشخوص من محيطهم "وبذلك يكون المكان الجغرافي متَّصلا بالواقع الخارجي للنص انطلاقاً من إشارته إلى الظُّروف السُّوسيوتاريخية، والقيم الثقافية لبيئة النص. أما الشكل الثاني فهو فضاء للتخيل قد يجمع متناقضات غير موجودة بالضّرورة في الواقع ".[٥٧] كالفضاء المجسَّد في الحلم كونه فضاءاً يتّسم بغرابة تكوينه.

---

(٥٦)السيد حافظ . مطلوب حيا أو ميتا . ص:٣٥ .

(٥٧) عمر عيلان. الإيديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة(دراسة سسيوبنائية). ص:٢٢٩.

وإن تضمّنت المسرحية "مطلوب حيا أو ميتا " نقمة على الزّمن الحاضر لأنه زمن الموت، الذي يُلقي بظلاله القاتمة على كل الموجودات فيكون الارتداد إلى الذاكرة لإحياء الزّمن الماضي ضمن المعيش الرّاهن، لبث بعض الحياة فيه، فإن المسرحية تبني فضاءها الدرامي ضمن الفضاء الجغرافي:السوق الصحراء القصر الكوخ على ضوء التّشظيّات والتداخلات الجغرافية المحليّة التي تنفتح على فضاء الزمن وارتداده، بوصفه بحثًا عن ذات خارج حدود يرسمها الموت والضَّياع.لأنه وإن يتسع فضاء المنفى بدلالته الجغرافية، فإنه يضيق كفضاءٍ دلالي، حتى يعادل الموت، لأنّه يطرح سؤال الانتماء وسؤال الهوية المرتبط بالذات.

إن المتأمل لهذه المسرحية، يدرك أن المسرحي لم يطرح سؤال العدم والموت كتيمة سلبية ثابتة، تفرض هيمنتها على الخطاب الدرامي انطلاقا من رؤية أحادية فرضها واقع الشخوص، بل غذاه بسؤال أكثر إيجابية، هو سؤال الوجود والحياة، وكيف يتحقق في ظل ذلك الواقع الاستثنائي الذي شهدته دولة " فردوس الشورى "، مما يقودنا حتما إلى القول باشتغال الوظيفة الفنية، التي قصد بها المسرحي تقريب الواقع وتشخيصه بصورة جمالية، بعيداً عن الالتقاط الحرفي لتفاصيله، مما يوضح خصوصية رؤية المسرحي الموجّهة نحو مساءلة الذات والمجتمع واستنطاق التاريخ، ضمن الصراع السياسي والديني، الذي شكّل تربة خصبة لها مما جعل المتن الدرامي مسرحاً للصراع والمواجهة، بين ثنائيتي الموت والحياة بما يبيّن نسبية الحقيقة بعيدا عن ثبات الفكرة وأحاديتها، وهذا ما يؤكّد تفاعل المسرحي مع ذاته ومجتمعه وعصره، بوصفه مبدعًا ومناضلاً لترسيخ قيم أو البحث عن أخرى، غيّبها تداعي المجتمع وسقوطه في وحل الصراع السياسي السلطوي.

٤ – الحياة:

في مقام آخر تبدو نزعة الكاتب المتحدّية للنهايات المؤلمة محدّداً هويته انطلاقاً من هويّة وطنه الذي لم يقهر في وطن متماه "في دولة ليس لها موقع جغرافي على خريطة العالم لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان "،[٥٨] فالمسرحي في هذا الخطاب يدرك كنه ذاته، وحقيقة انتمائه، فالذات هنا تعادل الوطن صموداً وتحدّياً، والوطن ينعكس على الذات وجوداً وأملاً وحياةً.

وإذا سلّمنا أن البطل الدرامي يتماهى مع الكاتب، فلا ريب في أن "للمكان أثراً في التعبير عن هوية الكاتب الروائي والشخوص. فالحياة الإنسانية خلاصة الظروف والبيئة المحيطة والتاريخ، والعادات والتقاليد والأعراف. ونتيجة ذلك نجد الكثير من الكتاب يحاولون من خلال المكان التعبير عن تمسّكهم بهويتهم "،[٥٩].

وأخيرا إذا اعتبرنا أن جدلية الموت والحياة هي الطاغية في تشكيل مضمون النص المسرحي، فإن هذه الأخيرة هي دال لنسق لغوي، فهل يمكننا فهم مضمون النص الأدبي أو بنيته الدالة بمعزل عن البنى الفكرية الموجودة خارجه والتي ساهمت في إنتاجه؟ بالطبع لا، لأن هذه البنى الخارجية تشكّل البيئة التكوينية للعمل الأدبي، ولا يمكننا إدراك وظيفة هذا الأخير إلا ضمن شرطه الاجتماعي والتاريخي والاقتصادي والثقافي وهذا ما يطلق عليه مرحلة التفسير التي نحن بصدد رصد تجليّاتها عبر المدونة المدروس "مطلوب حيا أو ميتا ".

<u>ثانيا: مرحلة االتفسير:</u>

بعد الفراغ من المرحلة الأولى والتي تمثّلت في تتبّع البنية الدالة

---

(٥٨) السيد حافظ. مطلوب حيا أو ميتا ص:٢.

(٥٩) إبراهيم خليل. بنية النص الروائي (دراسة). ط١. منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠، ص:١٤١.

الشمولية للنص المسرحي من خلال آلية الفهم، وذلك بمحاورة النص داخليا، وتتبُّع بناه الذهنية والشّكلية فحسب، تأتي المرحلة الثانية وهي مرحلة التفسير، لتضع هذه البنية في إطارها التكويني وسياقها السوسيوتاريخي، فالتّفسير يقوم على "إدخال بنية دلالية في بنية أخرى أوسع منها تكون فيها الأولى جزءاً من مقوماتها "،[٦٠] وهي البنية الاجتماعية.

يعتبر التفسير (L'explication) المرحلة الآلية المكملة لعمل مقولة الفهم ضمن التصور البنيوي التكويني، وحتى تسعى هذه المرحلة إلى إحداث تناظر بين البنية النصية الدالة المستخلصة سابقا، ووضعها في سياق بنية أوسع هي البنية خارج نصية الاجتماعية، فإنها تقوم بتشريح ومساءلة البيئة التي تكون فيها النص الإبداعي "فهدف التفسير هو السعي لإدماج البنية الدلالية للنص باعتبارها عنصرا تكوينيا ووظيفيا ضمن بنية أشمل وأوسع هي البنية المجتمعية أو الطبقية"[٦١]، أي محاولة إيجاد نوع من التماثل والتفاعل بين بنية نصية دلالية صغرى مع بنية أشمل هي البنية الاجتماعية لطبقة معينة ورؤيتها للعالم ضمن تصور المبدع الذي ينتمي إلى تلك الطبقة أو يعبر عنها فحسب، فإذا كان "الفهم عملا متصلا بالنص، فإن التفسير هو وضع هذا الأخير في علاقة مع واقع خارج عنه"[٦٢] هو الواقع الاجتماعي.

لا يمكن فصل مقولتي الفهم والتفسير واشتغال إحداهما دون الأخرى ضمن المنهج البنيوي التكويني، فالصلة بينهما وثيقة. فإذا كان الفهم هو

(٦٠) جمال شحيد. في البنوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان). ص:٨٥.

(٦١) عمر عيلان. في مناهج تحليل الخطاب السردي. ص:٢٠١.

(٦٢) جمال شحيد. في البنيوية التركيبية (دراسة في منهج لوسيان غولدمان. ص:١٧٧.

دراسة البنية الدلالية للعمل الأدبي فإن التفسير هو رؤية ذات طابع شمولي أوسع للبنية الأولى، تسعى إلى إيجاد روابط بين النص وطبيعة الرؤية الاجتماعية التي تعكس إيديولوجية ذات وجود واقعي، إذ يستهدف "بعد التفسير وضع النص ضمن بنية أوسع هي التي تفسر طبيعة الرؤية الاجتماعية التي يتضمنها العمل الإبداعي، ويتم التعرف على هذه البنية الفكرية الأوسع بما يوجد بينها وبين بنية النص من تناظر ولابد أن تكون هذه البنية الفكرية واحدة من البنى التي تعبر عن إيديولوجية ما موجودة في الواقع"(٦٣) الاجتماعي بالمقابل.

يمكن أن نستخلص أن الفهم هو تفسير ذهني لجوهر البنية الداخلية الجزئية للعمل الإبداعي، يتكامل مع التفسير وهو فهم يسعى إلى تسليط الضوء على تلك البنية النصية الجزئية ضمن بنية كلية شاملة هي البنية الاجتماعية الفكرية. باعتبار العلاقة التفاعلية بين طرفي المقولة: النص وبيئة تكوينه.

فيستوجب في هذه المرحلة استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الداخلية للنص، والمقصود هنا ليس البنى وإنما عملية تشكّل البنى ضمن أطرها ومرجعياتها التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، مما ينفي عن البنية الدالة الداخلية سمة السكون والثبات ويؤكد حركيتها وتفاعلها ضمن بنية أوسع هي البنية السوسيولوجية، مما يؤكد أن "العمل الأدبي والفكري والفني ما هو إلا شكل من أشكال الحياة الاجتماعية ولا نستطيع فهمه والتّعمق فيه إلا إذا وضعناه في إطاره الشّامل الاجتماعي والتاريخي "،(٦٤) وهو ما يقابل تأويل النص ضمن السيرورة الاجتماعية التاريخية. وهل يمكن بأي حال من الأحوال بعد ذلك

(٦٣) حميد لحميداني. الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية. ص:١٦.
(٦٤) المرجع نفسه. ص:٨٣.

عزل البنية النّصية عن المرجعية السوسيوتاريخية من منظور البنيوية التكوينية؟ كلاّ فذلك يعتبر نوعاً من الانتهاك لذات النص ووجوده الخارجي، انطلاقاً من التعالق القائم بين النص وبيئته الخارجية، وبتر النص عن سياقه شبيه بالإجهاز على وجوده المعنوي المتمثل في ذاكرته.

هذا يعني تلك العلاقة الوثيقة بين الأدب والمجتمع، فالأدب ليس مجرّد انعكاس حتمي لصورة المجمّع بل هو رؤية جدلية نقدية، تحاول أن تبني المستقبل من خلال تتبع حيثيات الماضي والحاضر، وفق رؤية شمولية، تتعدّى مقولة الشكل، بوصفها تتبّعا للأجزاء الداخلية مفصولة عن الكل، في حين تسعى الثانية إلى جعل الأدب يتمثل في تجربة اجتماعية وتاريخية تتجلى بالفعل الاجتماعي والصراع الطبقي، لأن الأدب ليس تراكما كمّيا للكلمات والجمل أو نسقا شكليا خاويا من المعنى، فالشكل دون دلالة أو رؤية كلية ينتظم وفقها، لا ينتج أدباً، في حين أن تآلف النص كبنية لغوية متعالقة مع البنية الخارجية هو ما يجعل من النص أدباً وهو ما يشكل وجوده.

وحتى لا يبقى هذا الكلام مجرّد تنظير نسعى إلى تتبع هذا التعالق بين النص المدروس "مطلوب حيا أو ميتا " وبين بنيته الاجتماعية، خصوصاً وأن النص استوحى أحداثه من تجربة استثنائية شهدتها المجتمعات العربية وإذا كان النص ينبض بلحظات ومشاهد من السيرة الذاتية للكاتب، فقد استخدم هذا الأخير استراتيجية كتابة تقنعنا بأن ما يشغله ليس هو التاريخ لمحطة من حياته، بل إنجاز عمل مسرحي تخييلي يجسّد الواقع إلى حدّ بعيد، يقصد من خلاله مساءلة الواقع والتنقيب في صفحات التاريخ والنّبش في ثنايا الذاكرة، لكشف ما خفي واستتر، فالموت والقتل والدم والتّطرف لم تولد من فراغ، بل هي امتداد لممارسات سياسية، اجتماعية اقتصادية، ثقافية، فهذه الأخيرة شكّلت تربة خصبة لميلاد الأزمة في الوطن العربي.

مسرحية "مطلوب حيا أو ميتا " هي من النصوص المؤرخة للأزمة العربية والتي تبعث في قارئها نغمة تكاد تميل إلى اليأس والإحباط والهزيمة، لكن سرعان ما تجعله يغيّر توجّهه، إذ تتراءى له صور الحياة والتحدّي من قبل الشخوص ولاسيما البطل أبو ذر أو فضاءات السوق والكوخ والصحراء التي كانت ترفض ذلك التّشوه وتحارب ذلك الموات الذي كاد يودي بها، متشبّثة بذاكرتها وتاريخها في صورة عبد الله بن مسعود وأبي ذر عبر لغة أرادها الكاتب سكناً يتحرّر من خلاله ليأسر قارئه من ذات الموقع بهز يقينياته حولها وملامسة أحلامه وطموحاته لأن اللغة من منظوره وجود وحياة وانفتاح على كل الإمكانيات وليس معطى جاهز.

انطلاقاً من لغة تقول الموت والحياة والصّمت والبوح والعجز والتّحدي والأنا والمجتمع، السّلطة والدين، راح الكاتب يبحث في أسباب الأزمة، ساعياً إلى تفسيرها بالعودة إلى جذورها الأولى، انطلاقاً من سؤال جوهري مفاده "هل هناك مساحة حقيقية فاصلة بين الماضي والحاضر؟ أليس الحاضر صورة تكاد تكون طبق الأصل عن ماضينا؟ هل أعدنا قراءة تاريخنا وفهمه على صعيد قومي وحتى إسلامي؟ لا أبداً، لهذا فالعودة إلى التاريخ ليس حالة رفاه ولكنها بالنسبة لي إشكال عويص "،[٦٥] هذا الإشكال التاريخي إذا ربطناه بالمآل في الحاضر، حاضر الأزمة، تجلّت لنا ملامح هذه الأخيرة عبر مرآة التاريخ التي إن استنطقناها بموضوعية بدت لنا بعض دوافع الأزمة وخفاياها كما هو الحال في مسرحية "مطلوب حيا أو ميتا " التي فسّرت واقع الأزمة بالعودة إلى التاريخ. ليس كسلسلة متوالية من الأحداث بل كمحطات نعيد قراءتها من جديد.

---

(٦٥) زهية منصر. واسيني الأعرج، لو قذفنا كل كلب نبح لما بقي على الأرض حجر.ضمن كتاب سهام شراد. واسيني الأعرج قاب قوسين أو أدنى (حوارات في الرواية والكتابة والحياة ٢٠٠٤-٢٠١٤). ص: (٤٧-٤٨).

١. تفسير التاريخ والذاكرة :

يمكننا بداية الإقرار بأن "مطلوب حيا أو ميتا "ليست مسرحية تاريخية تحاول إعادة كتابة التاريخ بوصفه نصّاً مقدّساً تعطيه هالةً من الجلال، ضمن إطارٍ منغلق محفوف بسياج القداسة، التي لا يستطيع المسرحي المساس بها، ذلك أن التاريخ، بعيداً عن المفاهيم الضّيقة التي تقضي بكونه جملة من الأحوال والأحداث، التي يمُرُّ بها إنسان أو شعب أو أمة، أو مختلف الظّواهر البشرية، أي "معرفة الأحوال المتحققة بالتتالي في الماضي بواسطة أي موضوع معرفي، شعب، مؤسسة، جنس، علم، لغة "،(٦٦) يبقى مفهوما غامضاً ولاسيما إذا ربطناه بالمسرح.

يبدو أن الكاتب السيد حافظ بخياله يكمّل التاريخ ويسدُّ ثغراته ويكشف مكبوتاته وما سكت عنه، ذلك أن "إعادة بناء الماضي هو جهد متزاوج بين عمل المخيلة وعمل المؤرخ، أو بين مرجعين: مرجع مباشر هو الحدث الماضي، مرجع منتج هو الخيال. فهما يشكّلان الحدث التاريخي الماضي في قالب جديد ومبتكر هو القصة أو الرواية"،(٦٧) وبالنّظر إلى العلاقة الوثيقة بين التاريخ والمسرح يمكننا أن نسلّم بالدّور الفعاّل لخيال المبدع، وتشغيله ضمن الحدث التاريخي، بما يساهم في خلق جديدٍ، وكشْفٍ للمستتر خلفه، بالطبع بهدف إضفاء مسحة جمالية.

إن الخطاب المسرحي في "مطلوب حيا أو ميتا " قدّم أنموذجاً للوطن المجروح الذي يبحث عن هويته، والذات المتأزمة التي تروم الخلاص، إنها الذات الدرامية التي أخذت تستنطق التاريخ وتستوقف بعض محطاته وتسائلها ضمن إطارها الزمني، لتقيم بينها وبين حاضر الموت

---

(٦٦) جنَّات بلخَنْ. السرد التاريخي عند بول ريكور. ط١. منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٣، ص:٥١.

(٦٧) المرجع نفسه. ص:٨٩.

والأزمة وشائج الاستمرارية والتّعاقب التي تقتضي أن هذا السَّبب يؤدي حتماً إلى تلك النتيجة، وفق رؤية درامية تعاملت مع التاريخ بوعي معيّن بالحاضر يسترجع أزمنة مضت ولكنها ما تزال تتحرّك عبر الذاكرة ليعيد صنع وتشخيص الأحداث.

انطلاقا من مقولة الفيلسوف ديكارت: "أفكر إذن أنا موجود "، نستطيع أن نعتبر أن التّذكر بوصفه استعادة لأحداث ماضية استقرت في الذاكرة هو تدليل على الوجود، لأن الإنسان من دون ذاكرة، يعتبر ملغيّ الذّات والوجود لأن "الذّاكرة هي مجمل الأحداث المنسية والمشاعر والانطباعات والمتع والشروح والهواجس والمخاوف والأهوال التي اعترت حياة الإنسان ".[٦٨] معنى ذلك أن الذاكرة هي وجود الإنسان عبر الزّمن، ولكن ليس الماضي فحسب، بل الحاضر والمستقبل، ونقصد هنا "الذاكرة/التّذكر: وتسجِّل الماضي كأنه (تذكّر/صورة) وتكشف لنا صورة أو صُوراً من حياتنا الماضية، وتنقلها إلى وقتنا الحاضر مستهدفة المستقبل"،[٦٩] أي إعادة تشكيل الذّاكرة و الوعي بوصفهما جملة من الحقائق الممزوجة بالمشاعر التي تستدعي مثيلتها. وتقحمنا قراءة "مطلوب حيا أو ميتا " في ذاكرة الكاتب المتماهي مع البطل الدرامي، كونها تحاكي مراحل أو محطات من حياته . و"لكن مجهود التّذكر هنا يتداخل مع الخيال الذي يوظّفه الكتّاب أو مع المراوغة في سرد الحدث ".[٧٠] بما تتطلبه الضرورة الفنيّة.

يحقق الكاتب انتماءه للمجتمع وهويته في إطاره عبر هذا التّلاحم الذي يجسد ذاكرته، ذلك "أن الإحساس بالهوية الشخصية الذي يمتلكه كلُّ

---

(٦٨) جمال شحيد. الذاكرة في الرواية العربية المعاصرة. ط١. دار الفارس للنّشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١١، ص:٧٥.

(٦٩) المرجع السابق. ص:٧٧.

(٧٠) المرجع نفسه. ص:١١٩.

واحدٍ منَّا هو إحساسٌ بالاستمرارية عبر الزمن وهو ما لا يمكن امتلاكه دون الذاكرة "،[٧١] التي تعكس شخصيته، والذّاكرة الجمعية لمجتمعه عبر الزّمن.

فالكاتب المسرحي أفلح في تشكيل صورة حركية ومتجددة تتخطى التذكر في حدّ ذاته، إلى تركيب منجز جديد يستوعب الحاضر، ويتنبأ بالمستقبل، ذلك أن الروائي هو ذاك "المتذكر الذي ينتقل بذاكرته من الماضي وأحداثه وحيثياته إلى الحاضر المعيش، ويستبصر المستقبل ".[٧٢] وآية ذلك أن الذّاكرة ثُقلت ذكرياتها دون تَبويبٍ أو تنظيم بل في بنية متماسكة أحياناً، مبعثرة أحياناً أخرى، خاضعة للزَّمن الذي يأبى التَّعاقبية الخطّية لألاَّ يكون الاشتغال المسرحي رتيباً ونمطياً.

٢/ تفسير فساد السلطة:

نؤكد بداية أن النص الروائي تحدّث عن السلطة بوصفها هيكل عاماً، لا بوصفها هيكل تشخيصي، وذلك باستخدام صيغة الجمع دائماً.

ينتقد الكاتب المسرحي السيد حافظ على لسان "سيف الدين الفاروق "القاضي المعزول تلك التلفيقات السُلطوية المضخمّة قائلا:ــ " لن أنصرف إلى بيتي إلا بعد أن تجيبوني . أيها الناس هل أنا أبو ذر؟ فمرة أكون القاضي سيف الدين وأنا على كرسي الحكم. ومرة أكون أبا ذر وأنا في قفص الاتهام. نكتة...نكته سخيفة أليس كذلك؟ ".[٧٣] وبين الموت والسلطة السياسية علاقة حميمة مارستها هذه الأخيرة منذ نعومة أظفارها، لتكشف عن وجهها الاستغلالي والانتهازي، المتمثل في شهود الزور والشرطة ممثل الادعاء خبير الاختلاق وخبير التشويه.

---

(٧١) ميري ورنوك. الذاكرة في الفلسفة والأدب. ترجمة فلاح رحيم. ط١. دار الكتاب الجديد المتحدة، لبنان، ٢٠٠٧، ص:١١٧.
(٧٢) المرجع نفسه. ص: ٢٠٥.
(٧٣) السيد حافظ. مطلوب حيا أو ميتا. ص:٣٢.

هذا الخطاب حتماً دفع بالواقع السياسي الاجتماعي للفرد العربي إلى أفق التخييل، لماّ بات هذا الأخير ينوء بأحمال الفعل المتسلّط من أعلى رتبة في هرم السلطة إلى أدناها، فحيث أضحت مواجهة السلطة بأفعالها في الواقع أمرا عسيرا، يستوجب الكثير من الحذر، من قبل المواطن البسيط أو المثقف نتيجة الأفعال القمعية القهرية التهميشية كانت ثورة الخطاب المسرحي معادلاً للثورة في الواقع.

لغة السيد حافظ لم تُركِّز على الخطاب السُّلطوي، بقدر ما ركَّزت على الفعل السُّلطوي باعتبار الفعل يترجم القول ويحتويه، حيث تتبع من خلالها عيوب السُّلطة وإيثارها لمصلحتها وتلاعبها لمصالح الوطن والشعب.

يوظف الكاتب لفظة عفنستان توظيفاً رمزياً يشتغل في المستوى الدلالي، ليضاعف طاقة الفساد، التي وصلت فيه إلى حدْ التَّعفن.

وقد تعمّد المسرحي عدم ذكر هؤلاء المتسلطين بأسمائهم حماية لنفسه خاصة وأنه باستقراء الخطاب في "مطلوب حيا او ميتا "، نجد أن المسرحي قد جعل من السلطة الرّحم الذي أنجب التَّطرف والموت.

كما قد يكون هذا التَّستر من دواعي الضرورة الفنيّة التي تُبقي دائما على خطٍّ فاصل بين الواقع والتَّخييل.

أيًّا كان التَّأويل الأصَحْ فهو لا ينفي إيديولوجيا الكاتب الرّافضة لسياسة التسلط المتجلّية من خلال شخوصه ولاسيما شخصية البطل المتماهية معه، بل يمكننا القول أنه هو ذاته، وتلك سمة المثقف الذي يستخدم اللغة وسيلة للتعبير عن أفكاره المرتبطة بالواقع الخارجي الذي لا يستطيع الفكاك منه، والواقع السياسي جزء منه.

إذا يحاول المسرحي، عبر النص الدرامي هذا إعلان رفضه لهذا الواقع (السياسي)، لكن الواضح أنه لم يقدّم بدائل واكتفى بالتّوصيف والرَّفض والإدانة، ولئن تمكّن من قول الحقيقة للسلطة فهو لم يستطع

على مستوى الفعل تغيير مسارها أو تقديم رؤية بديلة للوضع السياسي القائم لأنه غيّب حضورها في هيئة شخوص، تتحدّث عن ذواتها وتبرز منطقها عبر الخطاب المسرحي، فيمكن التَّحاور معها وتبادل الأفكار والرُّؤى بما يمكّن من انتصار فكرة معينة في النهاية.

كما يمكننا القول من وجهة نظر تأويلية سوسيولوجية أن شخصية "أبو ذر الغفاري " احتمت بسلطة الخطاب الديني، لتنتقم للذّات المهمّشة فيها.

<u>نتائج الدراسة :</u>

أخيرا و من خلال المقاربة السوسيوبنائية، وتطبيق آليات الفهم والتفسير والوعي التي قمت بها حيث اتخذت من مسرحية " مطلوب حيا أو ميتا " مجالا للدراسة والتحليل، مسائلا متونها مرة ومحاولا التأويل مرة أخرى بوضعها في سياقها الاجتماعي السياسي الذي تشكلت ضمنه حيث حاولت ربط البنى النصية الداخلية بالبنى الخارج نصية سياسية اجتماعية ثقافية بما تقتضيه طبيعة المنهج المتبع في هذه الدراسة وقد سمحت طبيعة هذه المقاربة أن استخلص النتائج الآتية:

- أوضحت لنا القراءة الداخلية للمدونة " مطلوب حيا أو ميتا " بتطبيق آلية الفهم أن الفعل الدرامي فيها ينبني حول جدلية (الموت/الحياة) كتيمة مركزية تتفرع عنها جملة من الموضوعات الفرعية المتعلقة كلها بتوصيف واقع الأزمة وتأثيرها على شخصية البطل ووعيه المرتبط بالسياق التاريخي والسياسي.
- قدمت لنا " مطلوب حيا أو ميتا " صورة المثقف الذي يمتلك رؤية نقدية لواقع الأزمة انطلاقا من إيديولوجية خاصة التي تضع كل الحقائق موضع مساءلة وبحث بعيدا عن اليقين الجازم الذي يقضي بإلغاء الآخر لأن الحقيقة بطبيعتها نسبية.
- قدم لنا المسرحي السيد حافظ فضاءات السوق والقصر والكوخ

والمقهى، ليس بوصفها فضاءات جغرافية تؤطر حركة البطل وفعله فحسب بل بوصفها فضاءات للانتماء والاغتراب، فحيث تغيب كفضاء جغرافي تحضر كفضاء وجداني يملأ الذاكرة معا ليحقق جدلية (موت/حياة) إما موت الجسد، أو موت الذاكرة.

- جسد الخطاب الروائي موضوع الحياة من خلال مجابهة البطل لواقع الموت بممارسته كافة طقوس الحياة، الاختلاط بالناس وحب السوق والكوخ الذين يعادلان إيمانه بهويته .
- إن تطبيق إجراء التفسير أفضى بنا إلى تفسير جدلية (موت/حياة) كبنية نصية في إطار بنية خارج نصيه، التي كانت أرضية لتشكل هذه الجدلية وذلك بتتبع العلاقة بين طرفي الثنائية وجملة من الموضوعات الرامزة لها واستنطاقها.
- فسرت موضوع الموت في " مطلوب حيا أو ميتا " بمساءلة التاريخ العربي والإسلامي وتجلياته عبر أزمنته الثلاثة (ماضي/حاضر/مستقبل) كمجال للفعل التخييلي الدرامي حيث تمت إعادة بناء الزمن التاريخي بما تقتضيه ضرورة الحدث المسرحي.
- اشتغل خطاب الذاكرة في " مطلوب حيا أو ميتا " بوصفه المرجعية الحية التي تحقق هوية البطل، ورؤيته لواقعه الراهن حيث يكتسب الحدث الماضي لديه دلالته من خلال ارتباطه بالزمن الحاضر أي زمن الأزمة والعكس صحيح، إذ تتمثل الذاكرة نصيا كحدث يغذيه الشعور يخلق لدى البطل إحساس بالاستمرارية عبر الزمن.
- وردت فكرة السلطة في " مطلوب حيا أو ميتا " بوصفها باعثا محفزا وعلة حقه لميلاد الأزمة وقد تم الإشارة إليها كهيكل عام لا كهيكل تشخيصي باستغلال مقولتين: السلطة تساوي الثروة والسلطة تساوي الشرعية وآية ذلك خدمتها لمصالحها الشخصية وتغاضيها عن خدمة

الرعية، فتحولت من عامل بناء وتطوير للوطن إلى معول للقمع والهدم.

- جعل الروائي من الكتابة في ظل الأزمة معادلا فنيا للحياة متخذا منها وطنا شاسعا يهزه بمخياله وإغراء لغته إنه وطن الكتابة الذي يوازي الحياة ويقهر الموت فعندما يغيب الوطن ويغزو المنفى أرواح الشخصيات ذلك حال أبي ذر وزوجته في الصحراء تصبح الكتابة الوسيلة المثلى لمعرفة الذات والوطن والأداة الناقلة لقساوة المنفى وغربته، وكذلك حال البطل الدرامي الذي يقاوم حالة الموت المسيطرة على حاضره بفعل الكتابة جاعلا منها عنوانا لوجوده وعاملا لبقاء الذاكرة والمجتمع.
- يلجأ إليه (شارع، مدينة، بحر)، محققة بذلك الثنائية الجدلية التي يستند إليها السرد في ذاكرة الماء أي (حياة/موت).
- وخلاصة القول أن الوعي الممكن الذي قدمه البطل كرؤية ممكنة للعالم بشقيه التخييلي والواقعي يلتقي مع الوعي الجمعي الشعبي، إذ يقوم على رؤية متكاملة تسعى إلى التغيير الايجابي، بتجاوز واقع العنف والموت، الذي أنتجه القمع السلطوي إلى واقع ينبذ الرؤى المقدسة، والقول بيقينية المعرفة فيطرح وعيا وسطيا حواريا معتدلا يجمع بين الإيمان والقول وذلك بالعودة إلى معين الهوية ودينا وانتماء .
- إن مقومات الوعي الممكن للبطل المتماهي مع الكاتب وهي: الانتصار لقيم الحق والعدل والحوار والتسامح كقيم مركزية تتيح بلوغ مستقبل أفضل ووعي الكاتب المسرحي ليس انعكاسا بسيطا للوعي الجمعي بل هو تعبير راق عنه، لأن هذا الأخير تنتجه النخبة المثقفة التي تستطيع تحديد رؤيتها للعالم والسبل الموصلة إليها.

متعاليات الخطاب التراثى
في مسرحيات السيد حافظ
بقلم د. بوزيد رحمون

أستاذ الأدب الشعبي بجامعة محمد بوضياف
المسيلة – الجزائر

عنوان المقال:

يتناول المقال المتعاليات باعتبارها علاقات نصية مباشرة أو غير مباشرة، تجعل من النص يتعالق مع نصوص أخرى بصورة صريحة أو ضمنية، ويتضمن التعالق النصي ما يشبه التداخل بين النصوص، فعندما يستشهد الكاتب بمثل من الأمثال، أو حكمة أو كلمات أغنية ما، أوشخصية تاريخية تتشكل علاقة حضور بين نصين أوبين عدة نصوص، عن طريق الاستحضار.

وبهذا تكون هذه العلاقات بمثابة القرض الذي لا يصرح به الكاتب، وإنما يتم اكتشافه من طرف القارئ المثالي الذي يملك رصيدا معرفيا واسعا يستطيع من خلاله اكتشاف وتتبع هذه المتعاليات.

وقد تعددت أشكال توظيف التراث في مسرحيات السيد حافظ، حيث ضمّن أعماله المسرحية وأثثها بأشكال من التراث الشعبي على الخصوص، إذ نجد هذا التراث حاضرا بصورة لافتة لانتباه القارئ من خلال تضمينه للأمثال والأغاني الشعبية والعادات والتقاليد لكون هذه الأشكال من التعبير الشعبي قريبة من المجتمع العربي الذي تدور فيه أحداث مسرحياته، ومن خلال القراءة النقدية لأعمال الكاتب جاء هذا المقال ليتتبع بعضا من هذه المتعاليات النصية المبثوثة في أعمال الكاتب الغزيرة، وكيف وظفها بحس جمالي مرهف يجعل من المتلقي يتماهى مع مسرحيات الكاتب ويتفاعل مع حمولتها الفكرية والفلسفية والتاريخية.

المتعاليات التراثية في مسرحيات "السيد حافظ"

<u>أولا: متعاليات التراث الشعبي:</u>

التراث الشعبي مركب خصب من الثقافة الروحية والمادية لكل الشعوب، ودراسته إنما هي دراسة للشعب، وكشف عن شخصيته، وهويته، وحضارته و" هو ذلك الموروث الشعبي من أفعال وسلوكات وعادات

وتقاليد وأقوال تتناول مظاهر الحياة العامة والخاصة وطرائق الاتصال بين الأفراد والجماعات الصغيرة والعلاقات الودية في المناسبات المختلفة بوسائل متعددة، والاحتفال بالمناسبات التي يبدر من طرائفها عدد كبير من معتقدات الشعب الدينية والروحية والتاريخية"(٧٤).

كما يعرفه أحمد علي مرسي بأنه: " الفنون والمعتقدات وأنماط السلوك الحية التي يعبر بها الشعب عن نفسه سواء استخدام الكلمة أو الحركة أو الإشارة أو الإيقاع أو الخط أو اللون أو تشكيل المادة أو آلة بسيطة"(٧٥).

واستحضار الموروث الشعبي بكل أجناسه أمر لا يخفى على المتتبع لأعمال الكاتب المصري السيد حافظ، فمجمل المسرحيات نجدها شاملة بصورة واضحة لهذا النوع من التراث، إذ ينطوي أغلبها على أشكال التعبير الشعبي من أمثال، وأغان شعبية، وعادات وتقاليد... وغيرها.

أ) الأمثال الشعبية:

إن المثل الشعبي قد امتدت جذوره من القدم إلى اليوم وتطورت إلى أن أخذت شكلا فنيا وقالبا خاصا به، مع قدرة عجيبة على الذيوع والانتشار الجغرافي، وكذا الامتداد في الزمن.

وقد جاء في لسان العرب عن معاني " مثل": منها مِثْلُهُ ومثْلُهُ كما يقال شبهْهُ وقولهم فلان مستراد بمثله وفلانة مستزادة أيْ مثله بطلب وشح عليه والمثل بمعنى العبرة والمثال والمقدار وهو من الشبه والمثال القالب الذي يقدر على مثله."(٧٦)

(٧٤) حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف القاهرة، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٥.

(٧٥) أحمد علي مرسي: مقدمة في الفلكلور، دار الثقافة القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٨٤، ص ٦٢.

(٧٦) ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٣، ص ٦١٠.

أما عند صاحب أساس البلاغة: فمثل لي مَثَلهُ ومِثْلهُ ومَثِلهُ ومماثلةً ومثَّل به شبهه وتمثل به ومثل الشيء بالشيء سوى به وقدره تقديره".[(٧٧)]
فالتمثيل تشبيه شيء بشيء آخر والتسوية بين شيئين متشابهين، وفق ما يرتضيه الذوق العام، يقول الفرابي: "المثل هو ما ترضاه العامة والخاصة من لفظ ومعناه حتى ابتذلوه فيمابينهم وانتفعوا به في السراء والضراء، واستدروا به الممتع من الذر وتفرجوا به عن الكرب والكربة وهو من أبلغ الحكم لأن الناس لا يجتمعون على ناقص ومقتصر في الجودة".[(٧٨)]
بهذا نجد أن الفرابي يوضح بأن المثل معروف ماضيا أو تجربة عند كل الناس، حيث يأتي مختصرا في جملة تبين لنا حدثا، كما وصفه بجودة العبارة وإصابة المعنى.

أما أحمد أمين فقد عرف الأمثال الشعبية بأنها: " نوع من أنواع الأدب يمتاز بإيجاز اللفظ وحسن المعنى ولطف التشبيه وجودة الكتابة ولا تكاد تخلو منه أمة من الأمم، ورمزية الأمثال أنها تنتج منكل طبقات الشعب."[(٧٩)]
أي أن المثل يكون موجزا في لفظه كثيفا في معناه ويحمل من المعاني والدلالات ما لا تحمله النصوص التي يطغى عليها الإطناب.
ففي ملخص هذه الإشارات نلحظ أن المثل عنصر هام من عناصر التراث الشعبي يحمل خلاصة تجربة عاشها الإنسان، وتداولتها عامة الناس، واستحسنتها، فهو يعبر عن الثقافة الخاصة لكل شعب كما أنه يتميز

---

(٧٧) الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د ط)، ١٩٩٨، ص ٣٣.
(٧٨) داليا الطاهر: موسوعة الأمثال الشعبية، دراسة اتحاد منشورات كتاب العرب، دمشق، (د ط)، (د ت)، ص ٢٥.
(٧٩) أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط٢، ٢٠١٢، ص ٦٩.

بالإيجاز وجمال البلاغة وإصابة المعنى، يتناقله الخلف عن السلف.

ـ حضور المثل كمتعالية نصية في مسرحيات السيد حافظ:

إن توظيف التراث وأشكاله يعتمد – بالدرجة الأولى – على وعي المؤلف لتراثه، واستيعابه له، كما لا نغفل ذكر تصور المؤلف لجمهوره مسبقا، فهو الذي يحدد مدى تجاوبه مع المادة التراثية المقدمة، ومن خلال هذا الوعي يتم توظيف العناصر التراثية باعتبارها متعاليات نصية يستثمرها الكاتب للوصول إلى جمهوره من خلال الخطاب التراثي الواعي.

هذا ما جسده المسرحي المصري " السيد حافظ" في مسرحياته إذ وظف المثل في عدة صور متنوعة، حيث إنه يعمد إلى توظيف الأمثال الشعبية في نصوصه المسرحية لتقوية المعنى، وكذا لإعطاء طابع اجتماعي لأعماله، ففي مسرحيته " علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا" يحشد الكاتب مجموعة من الأمثال الشعبية على لسان شخصية سجين رقم (٠٢) ليبين مدى استسلام الأفراد الذين هم من نوعه إلى بعض القيم التي لا تخدم الفرد و المجتمع في شيء ويسميها " لوائح الحرص" ونجد بالمقابل سجين رقم (٠١)

يصرح بأن كل ما بداخل سجين (٠٢) مسجون ضمن لوائح.

سجين ٠٢: اللوايح حتمنعنا.

سجين ٠١: كل حاجة فيك مسجونة في لوايح.

سجين ٠٢: لوايح الحرص الجري نص الجدعنة، الجبن سيد الأخلاق، وعيش جبان تموت مستور، والمَيّة ما تجريش في العالي.[٨٠]

فالملاحظ أن الأمثال المذكورة على لسان سجين (٢):

الجري نص الجدعنة، الجبن سيد الأخلاق، عيش جبان تموت مستور،

---

(٨٠) السيد حافظ: علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا، ص: ١٢٢–١٢٣، نقلا عن ليلى بن عائشة.

المَيّة ما تجريش في العالي" كلها أمثال تدعو إلى الاستكانة والذل والجبن وكل ما هو سيء الخلق يجتمع في هذه الأمثال التي تحول دون حركة التغيير طالما أنها من عمق نفسية وفكر الفرد.

كما أن هذه المسرحية "علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا" لا تخلو من الأمثال التي تشكل تعليقا على موقف ما، ونمثل لهذا في ما جاء على لسان سجين ٠٢ يقول لي (يقصد والده)

إحنا زرعنا الأرض – إحنا سقينا الأرض- إحنا حصدنا الزرع- إحنا ما خذناش حاجة من الأرض الله جاب الله خذ، الله كليه العوض.(٨١)

نلاحظ استعمال الأب لهذا المثل الشعبي (الله جاب، الله خذ، الله عليه العوض) تعبيرا عن أن المستعمر هو كل شيء، وكأنه وكل ومن معه لم يزرعوا ولم يحصدوا ولم يفعلوا أي شيء يذكر، ورجاؤهم الوحيد هو العوض من الله سبحانه وتعالى، ولكن هذا المثل يستعمل عادة عندما تصادف الإنسان مصيبة ما قدر الله وتضيع من بين يديه نعمة من النعم، فيعبر عن ذلك بهذا المثل الذي مفاده أن الله هو المنعم على عبده وله أن يرفع نعمه متى شاء، مع رجاء الإنسان دائما بالعوض أي أن يعوضه الله عما فقد كما وظف السيد حافظ بعض الأمثال باللغة الفصحى مثل:

" الغنى في الغربة فقر، والفقر في الوطن غربة".(٨٢)

وإذا كانت الأمثال التي وردت ضمن مسرحية "علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا" تضطلع بدور التوعية تجاه واقع متردِ فإن الأمثال الموظفة في مسرحية " حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث" هي عبارة عن تعليق على بعض الوقائع والمواقف ومن بينها: "المكتوب على الجبين لازم

---

(٨١) السيد حافظ ، المصدر السابق، ص ١٢٦.

(٨٢) السيد حافظ: لهو الأطفال في الأشياء شيء، ضمن الأشجار تنحني أحيانا، السيد حافظ، ص ص ١٤١-١٤٢.

تشوفو العين".[٨٣]

فهذا المثل قد جاء على لسان شخصية " عرفات" تعليقا على المعلم " ذكي" الذي يود الزواج من " شربات" التي تحب سعيدا، وقد جعل يحدث نفسه ويمينها بما سيكون إن تحقق مراده ونال غرضه.

"ذكي.. نذرا عليّ يا أبا العباس لأجعلك ككل الناس الغلبانين والعريانين... ولا أقولك... الغلبانيين ليس وإلا... أقولك الجعانين ما أنت عارف، إن ربنا قائل لا يحب المبذرين لأن المبذرين إخوان الشياطين.... وأوكلهم حتة فتة كل صوابعك وراها يا عبس..."[٨٤]

وفي المسرحية نفسها نجد هذا المثل "بطلو ده واسمعو ده".[٨٥] وقد جاء على لسان " عرفات" تعليقا على الموقف الذي تعرض له من قبل (أبو سعيد) حينما حاول هذا الأخير صده عن معاكسة (شربات)، وللتوضيح أكثر نسوق هذا الحوار:

" ذكي: والنبي طعم.

شربات: يادمك... ما تتلم يا رجل ونشوفك شغلانة غيري.

ذكي: والنبي ماليه غيرك يا جميل.

شربات: جرى إيه يا معلم ذكي... ما تروق... أنت استغليتها فرصة ولا إيه.

أبو سعيد: (يقترب منها وكأنه... يبدو أنه كان يراقب المواقف) جرى إليه يا بنتي يا شربات في إيه.

شربات: ولا حاجة يا عمي أبو سعيد.

ذكي: حلوة دي وأنت مالك بقا!...

---

(٨٣) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أزوريس، ص ٣٨.
(٨٤)- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أزوريس، ص ٣٨.
(٨٥)- المصدر نفسه، ص ٣١

عم إبراهيم: يا خلق مش كده... يا جماعة مش كده... إحنا في إيه ولا إيه.
ذكي: شوف بقى يا سيدي، بطلو ده واسمعو ده...
أبو سعيد: (لعرفات)" رجل قليل الأدب" (يقصد ذكي) مستغل الغارة والظلمة وعمال..."[٨٦]
ويستعمل هذا المثل في حد ذاته تعليقا على حدث غريب وهو زواج غراب من حمامة جميلة لذلك يشغل هذا المقطع الأول دائما للتعليق على مثل هذه المواقف فأصح مثلا شائعا في الأوساط المصرية.
كما وظف الكاتب في مسرحية " حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث" مثلا شعبيا على لسان كل من " روحية" و " ذكي" إذ يقول " روحية: يا راجل أن بقولك اللي يرميك ارميه، تقولي بحبها... وعلى كل حال مشْ رايداك... والي يريدك ريده... وعلى رأي المثل من حبنا حبيناه، صار متاعنا متاعه.
ذكي: ومنْ كرهنا كرهناه، يحرم علينا اجتماعه.
روحية: طيب.
ذكي: مشْ بإيدي... أنا رايد روحية".[٨٧]
وخلاصة القول إن المثل له حضور قوي في مسرح " السيد حافظ" ولم يعتمد فيه على التراكمات والترسبات الكمية، بل إنه وظفه توظيفا واعيا قدم لنا من خلاله فكرا ومتعة، فقد أفاد الكاتب كثيرا من التراث بشتى أنواعه، وكان له أثر إيجابي على نصوصه المسرحية، مما أعطى لها صبغة خاصة، وتوظيف التراث على وجه العموم يستهوي المتلقي إلى حد كبير لأنه يختصر الكثير مما يمكن أن يقال ضمن إطار من الأطر أو جانب من الجوانب.

---

(٨٦)- المصدر نفسه، ص ٣١-٣٢.
(٨٧)- حدث كما حدث ولكن يحدث أي حدث: أوزوريس، ص ٤٨.

ـ الأغانى الشعبية كمتعاليات نصية في مسرح السيد حافظ:

إن الأغنية في مفهومها هي فن تولد من اتفاق بين الأوزان الشعرية والأوزان الموسيقية، فهي تمازج بين الشعر والموسيقى، والأغنية وسيلة للتعبير عن الأفراح و الآلام التي يحس بها الفرد، كما أنها ممر للتعبير عن طموحاته ورغباته المكبوتة خاصة، وعلى هذا فهي مرآة عاكسة لأحاسيسه وجواب للأسئلة التي يطرحها على نفسه، فهي" تعبير عن عواطف، وشعور فئة اجتماعية معينة، كما تعد شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي فهي كلمات تستعمل وتختار وتكيف حسب احتياجات المجتمع، كما أنا كيفية للتعبير عن الواقع البشري، فهي إذن شديدة الارتباط بالسلوك والمعتقدات والتصورات والممارسات والقيم".[٨٨] أي أنها تعبير عن الأفراح والآلام التي تشعر بها الجماعة في مناسبة معينة.

وفي معرض حديثه عن الطقوس الشعبية، يقول مولو معمري: " الغناء عملية اجتماعية الهدف منها الحصول على القوت، وهو الوسيلة الأولى والأخيرة للتعبير عن مشاعر الفرح والحزن كما أنه ترويح عن النفس والأغنية هي الوسيلة الوحيدة لعملية الاتصال لدى بعض المجتمعات، وخاصة التي تتميز بطابع شفهي لثقافاته وعاداته".[٨٩]

فالأغنية فن شعبي يعبر عن أوضاع اجتماعية في فترة معينة من تطور المجتمع.

يقول هرمولان: " الأغنية فن شعبي وهي مكان التقاء الشعب بالفن".[٩٠]

فالأغنية تمثل جزءا من التراث الشعبي، وهي لا تمارس هكذا دون دافع أو حافز، بل لها وظائف ودلالات ترتكز على أصالة الوطن وبيئة الفنان، فهي

---

(٨٨)- إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥.

(٨٩) mouloud mammeri: les isfera- poemes de si mohamed ou mhand, paris, 2 eme d;1997, p103.

(٩٠) hermelin : chanson "mas nedia" emblondet. Gay bruxel, 1966, p 44.

" مجال حر للتعبير والظهور لكونها مطلة على الحقائق الاجتماعية والثقافية للجماعات"(٩١)، أي أنها تعبير عن الواقع الاجتماعي المعيش ووسيلة لممارسة النظام الجماعي، فالأغنية " هي بمثابة كيفية للتعبير من الواقع البشري كما هي شديدة الارتباط لسلوك ومعتقدات وتصورات وممارسات وقيم في المجتمع".(٩٢)

* تجسيد الأغنية في مسرحيات السيد حافظ:

انطلاقا من التعريفات السابقة للأغنية الشعبية فهي رافد مهم من روافد التراث الشعبي الذي أحسن السيد حافظ توظيفه في أعماله الأدبية، لا سيما المسرحية منها، ونجد مثالا لذلك مسرحية: أحلام بابا نويل " إذ نجده في هذه المسرحية يحدد المكان وهو مدينة مكسيم، بادئا مسرحيته بمقطوعة غنائية احتفالية راقصة، يبدو فيها الناس مهنئين بعضهم بالسنة الجديدة ومفتخرين ببلدتهم.

"يفتح الستار على احتفالية شديدة... الجليد يتساقط... الناس ترقص بالقبعات الجميلة والفتيات والأطفال، الأغنية تقول بما معناه: كل سنة وانتم طيبين... إحنا أهالي مكسيم ناس بسطاء شرفاء... عندنا الأغنياء والفقراء... عندنا كل شيء مثل المدن الأخرى في بلاد الدنيا".(٩٣) ثم يرفع الستار لتبدأ المسرحية.

إذ نجد في هذه المسرحية العم " فينو" وهو رجل مغن في شوارع مدينة مكسيم معروف ومحبوب عند كل الناس المقيمين بالبلدة، والكل محب لصوته وغنائه ومثال ذلك الحوار المسرحي الذي دار بين حسنلو والعم فينو حين طلب منه أن يغني له:

---

(٩١)- إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مرجع سابق، ص ١٥.
(٩٢)- أحمد سيد أحمد غريب: علم الاجتماع الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٤، ص ١٩.
(٩٣)- السيد حافظ: مسرحية أحلام بابا نويل، ص ٠١.

" حسنلو: غني لي غنوة يا عم فينو.

فينو: يا أهل مكسيم اصحوا وصحصحوا الشمس طلعت هيا للعمل (الصوت أجش على الجيتار) يلا يا وطني اصح وصحصح.

الجميع: (الناس تتجمع حوله وتحييه) عم فينو عم فينو

حسنلو: خذ يا فينو... نص الدنيا

فرحنو: خذ مني كمان ربع الدنيا.

عثمانلو: خذ مني أنا كمان.

رجل١: وأنا خذ مني

رجل٢: وأنا.[٩٤]

فالعم فينو بهذه الأغنية هو يغني ويشجع الناس على الذهاب إلى لعمل مع الصباح الباكر الجميل ويدعوهم للنشاط.

فالعم فينو - كما سبق الذكر- هو مغني شوارع يحمل جيتارته وقطته التي لا تفارقه، إلا أنه بالرغم من حبه للناس الذين يبادلونه هذا الحب والاحترام بيد أنه يلقى التصدي من طرف شرطة الشوارع رافضة ما يصنعه من ضجيج وغناء فيجيب بغنوة لشرطة الشوارع قائلا:

" ليه يا مكسيم تظلميني وأنا ابنك وأنت بلادي ليه يا مكسيم يا مدينتي يا أحلى المداين ليه يا وطني تسجن إنسان بيحب أغاني الأطفال".[٩٥]

بعد هذا كله يطرد العم فينو من البلدة بسبب غنائه، إلا أنه يعود متنكرا بزي غير زيه المعهود فيرتدي بدلة بابا نويل ويعود بشخصية مموهة.

أما في مسرحية "الوحش العجيب" فنجد مجموعة أبطالها حيوانات، حمار وثعلب، وقرد... وأسد ونمر... إذ أن هذه المسرحية بدايتها كبداية سابقتها في الذكر مقطوعة غنائية من طرف الحيوانات متمثلا هذا في:

---

(٩٤)- المصدر نفسه، ص٤٠.

(٩٥)- المصدر نفسه، ص ٠٦.

" الحمار، الثعلب، القرد، يغنون أغنية سريعة الإيقاع:
يرقص فيها الثعلب والقرد والحمار... كلمات الأغنية بما معناه:
"كان هناك غابة جميلة.. هي غابتنا جاء الأسد والنمر القويان، فأكلا كل الطعام وصارت الغابة جائعة خائفة، كل الحيوانات تأكل صدفة، تشرب صدفة، والجوع يأكلنا جميعا، (وهم يغنون ويرقصون بألم وحزن) "[٩٦]
فالحيوانات تغني ألما لبطش الأسد وظلم وسيطرة النمر فلا حول ولا قوة لهذه الحيوانات المتضرعة المسكينة، سوى أن تأكل وتشرب بمحض الصدف.
أما مسرحية" سندس" فيفتح ستارها على لوحة استعراضية غنائية راقصة تحكي حكاية فيها عبرة شاملة لصفات متعددة تمتاز بها بطلة المسرحية "سندس" من كرم وطيبة وغيرها...
تظهر سندس بطلة المسرحية وهي تقول: " أنا سندس وترقص وتغني مع الحيوانات... مقطع من الأغنية نشيد العمل وأن أجمل الأشياء هو الغناء بعد العمل ولا حياة بدون عمل".[٩٧]
فسندس تقدس العمل وتحبه.
للسيد حافظ المسرحي أسلوب خاص في توظيف المتعاليات النصية التراثية بما يخدم مشروعه الهادف والمميز، حيث إنه يأخذنا بالكلمات إلى الحدث، فانطلاقا من الأغنية الشعبية التي جسدها في مسرحياته خاصة في مسرحية "أبو زيد الهلالي" إذ نجد أغنية حزينة عن الزمن الذي جعل الناس لا يجدون طعاما واضطرار العربي إلى بيع أغلى ما عنده من أجل إكرام ضيوفه في معناه: " أغنية حزينة عن الزمن الذي لا يوجد فيه طعام ولا ماء تغنيها الثريا وبهي ومرج وتغني المجموعة في نفس الأغنية عن

(٩٦)- السيد حافظ: مسرحية الوحش العجيب، ص ٠٤
(٩٧)- السيد حافظ، مسرحية سندس، ص ٠٢.

كرم العربي. وتتغنى بمجد العرب وبيعه لنفسه من أجل ضيوفه".(٩٨)

كما أن حضور الأغاني المصرية ماثل في مسرحية "الأشجار تنحني أحيانا" وهي أغنية العندليب الأسمر عبد الحليم حافظ.

" الشايب الأسود: وأنا كل ما أجول الثوبة يا بوي ترميني المجادير (يغني)"(٩٩). كما أنه اعتمد على الحوار ليخلق منه أغنية ولحنا في السياق، وذلك لإظهار جمالية الكلام ومعناه وإذا دققنا في مسرحية "أبو زيد الهلالي" وجدناها مسرحية كثيرة المقاطع الغنائية التي تتواجد بين أسطرها.

أغنية جماعية بما معناه: " نحن سكان الجزيرة العربية غاب المطر عنا، هلك الزرع ماتت الحيوانات... لأنها لا تأكل ولا تشرب أين الماء... احمينا يا سماء.

- يدخل الحصان في حوار الأغنية: اصبروا وانتظروا وتماسكوا يا بني هلال.
- ترد المجموعة بما معناه: كانت أرضنا أجمل الأراضي كانت حياتنا جميلة، جف المطر جف المطر وخاف الناس وجاع الناس، الحصان يغني، " لا تحزنوا".(١٠٠)

ففي هذه المقطوعة أناس يتضورون جوعا ضائقين ذرعا بحياتهم يائسين منها ومن القحط الذي أصابهم.

وفي مقطوعة أخرى من فصل آخر للمسرحية نجد أغنية المجموعة: " كلمات الأغنية بما معناه: " الحق حق، حول أبي زيد متنكرا مع دياب في ملابس تنكرية سيدورون على كل أمراء العرب وتفرج يا سلام".(١٠١)

---

(٩٨)- السيد حافظ: أبو زيد الهلالي، ص ١٠.
(٩٩)- السيد حافظ: الأشجار تنحني أحيانا، ص ١٨.
(١٠٠)- السيد حافظ: أبو زيد الهلالي، ص ٠٣.
(١٠١)- السيد حافظ، أبو زيد الهلالي، ص ٠٧.

هذا المقطع فيه أمل الفرج والنصر على يد أبي زيد الهلالي، بطريقة غنائية.

وفي طيات المسرحية أغنية تغنيها المجموعة، كذلك أغنية الزواج: "مبارك الزواج... زواج شاة الريم من مغامس الشاب الرائع الجميل وشاة الريم الحلوة مثل الغنوة، مثل الصباح".[١٠٢] أي أنهم يقدمون التهاني لهذا الزواج المبارك.

* متعالية العادات والتقاليد في مسرح السيد حافظ :

العادات والتقاليد هي من السلوكات التي ترتبط بالفرد أو المجتمع وبظروفه وواقعه، فهي تتغير من مجتمع إلى آخر، وتسري في الحياة الاجتماعية وتستمر معها، ووظيفتها الرئيسية تكمن في التعبير عن واقع الإنسان الاجتماعي، و كثيرا ما نجدها ماثلة في العمل المسرحي.

هذا ما برز في مسرحيات السيد حافظ إذ نجده في مسرحية "أبوزيد الهلالي" قد وظف عادة تمثلت في وسيلة من وسائل التواصل بين الناس قديما وهي حمام الزاجل الذي كان يستخدمه الإنسان في نقل الرسائل للغير وفي عملية الاتصال آنذاك، فقد كان حمام الزاجل هو وسيلة الاتصال في مسرحية "أبو زيد الهلالي" بين العاشقة ومحبوبها؛ بين شاة الريم وابن عمها غامس.

" أبو زيد: هل تستطيعين أن ترسلي رسالة إلى غامس.

شاة الريم:عن طريق حمام الزاجل.

ابو زيد: رائع... الآن...

شاة الريم: الآن.

أبو زيد: أكتبي عندك.

---

(١٠٢)- المصدر نفسه، ص ١٥.

(تكتب وهي تمسك حمامة وتغني).[١٠٣]

ومن عادات العرب نجد الكرم متجليا في مسرحيات ونصوص السيد حافظ، وهذه صفة المجتمع العربي التي نجدها في كل بيت، حتى قيل: الكرم بعد العرب بدعة، حيث إن العربي قد يضطر لبيع أغلى ما عنده من أجل إكرام ضيوفه.

وفي مقطع من مسرحية "أبو زيد الهلالي":

نهى (الأم): بع ابنتك يا مفرج بع ابنتك الثريا وبثمنها يأكل الضيوف.

مفرج (الأب): (يحدث نفسه) الثريا ابنتي الوحيدة... العزيزة كيف أبيعها.

نهى: ماذا قلت؟

مفرج : هذا رأي صواب نعم الرأي هو قومي وأصلحي شأنها وألبسيها أفضل ثيابها وأبحث عن مشتر لها وينطلق لبيعها، ويذهب إلى ملك البلاد".[١٠٤]

إلا أنه يلقى مساندة من ملك البلاد فيقول: "أعطوا الأمير مفرج كيلين من القمح وعنزة وفرسا كي يكرم ضيوفه".[١٠٥]

فالرجل أراد بيع ابنته أغلى ما يملك من أجل الضيفين لإطعامها والقيام بضيافتهما كما يجب الحال، وهذا دليل على كرم العربي حتى في أسوء حالاته.

كما تبدو العادات والتقاليد التي تسري في المجتمع العربي في الزواج وما يتعلق بتحديد مواعيده، والطقوس المصاحبة له وطرق اختيار العروس ونحوها، وهذا ما نلاحظه في مسرحية "أبو زيد الهلالي":

" عامر: أترى أن نحدد ميعاد الزواج ما رأيكم؟ ما رأي العروس؟

شاة الريم: الرأي رأي الكبار.

---

(١٠٣) المصدر نفسه، ص ٠٨.

(١٠٤)- المصدر نفسه، ص ٠٩.

(١٠٥)- المصدر نفسه، ص ١٠.

عامر: مبارك."[١٠٦]

فالملاحظ لهذا المقطع من المسرحية سرعان ما يتعالى إلى ذهنه طريقة تفكير المجتمع العربي من خلال هذا الحوار القصير، وذلك للقدرة التي يتميز بها كاتب المسرحية في توظيف التراث لخدمة نصوصه وخطه السردي.

ثانيا: التراث الديني كمتعالية نصية في مسرح السيد حافظ:

التراث الديني بمفهومه الواسع هو أحد أهم الروافد التي ينهل منها الكاتب المصري السيد حافظ في كل أعماله السردية، بطريقة تتعالى عن الكثير من الكتاب سواء في عصره أم في العصور التي سبقته، لأنه يحمل مشروعا حضاريا يمتزج فيه التاريخ والفن والدين باعتبارها كلا لا يمكن الفصل بين أجزائه المتكاملة، وفي هذا المقام لا أعني بالتراث الديني الإسلامي فقط، وإنما يتعلق الأمر بكل الأديان مستلهما من قصصها وطقوسها، وإن كنت سأمثل بأمثلة من القرآن الكريم فقط في هذه الورقة البحثية التي لا يمكنها أن تتابع كل أعمال الكاتب الغزيرة.

وبالعودة إلى تعريف التراث فهو كما جاء في المعجم العربي الحديث لخليل الجر" هو الورث والإرث والميراث وأصل التاء في التراث الواو".[١٠٧]

وفي القرآن الكريم جاء" ورث سليمان داود" [١٠٨] يرثني ويرث من آل يعقوب"[١٠٩]" إن الأرض يرثها عبادي الصالحون".[١١٠]

فالتراث الديني هو ناتج ثقافي للشعب" فحديثنا عن التراث الديني هو الثقافة الدينية أو ما يعتقده شعب معين من معتقدات دينية أو طقوس دينية

---

(١٠٦)- السيد حافظ: أبو زيد الهلالي.
(١٠٧)- خليل الجر: المعجم العربي الحديث " لاروس"، ص ١٢٨٠
(١٠٨)- سورة النمل، الآية ١٦
(١٠٩)- سورة مريم، الآية ٠٦.
(١١٠)- سورة الأنبياء، الآية ١٠٥.

خاصة، وتشكل الثقافة الدينية بما هي مجموعة معطيات وطقوس وماسك تجليات للفكرة الدينية".(١١١)

* القرآن الكريم:

سمي القرآن لأنه جمع السور بعضها إلى بعض، أو لأنه جمع ثمرات وفوائد الكتب السماوية التي نزلت قبله.

فالقرآن الكريم في تعريفه الاصطلاحي الشرعي" هو كلام الله تعالى المعجز الموحى به إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم بواسطة الملك جبريل (عليه السلام) المنقول بالتواتر، المكتوب بين دفتي المصحف المتعبد بتلاوته، المبدوء بسورة الفاتحة والمختوم بسورة الناس: المقصود بأنه معجز؛ أي أن الله تعالى أنزل القرآن الكريم لكي يكون معجزة مؤيدة للنبي صلى الله عليه وسلم وتمثل الإعجاز بما حواه القرآن من فصاحة وبلاغة وإخبار عن الغيب وقصص للأمم السابقة وما تضمنه من إعجاز علمي وتشريعي، يكمن الإعجاز في تحدي القوم الكافرين بأن يأتوا بمثله أو بعشر سور منه أو حتى آية واحدة من مثل آياته ومازال التحدي قائما ومن ذلك قوله تعالى: " قل لئن اجتمعت الإنس والجن على أن يأتوا بمثل هذا القرآن لا يأتون بمثله ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا".(١١٢)

والمراد بالموحى به أي أن القرآن الكريم بكل ألفاظه ومعانيه منزل من الله تعالى على النبي محمد صلى الله عليه وسلم بواسطة الملك جبريل عليه السلام وفي ذلك يقول الله تعالى: "وإنه لتنزيل رب العالمين نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين".(١١٣)

توظيف القرآن الكريم كمتعالية نصية في مسرحيات السيد حافظ:

لقد أفاد السيد حافظ "كثيرا من المقدس والمتمثل في القرآن الكريم كما

---

(١١١)- العيدوني عبد العالي: العلم والدين الإسلامي، ص ٢-٣.
(١١٢)- سورة الإسراء الآية ٨٨.
(١١٣)- سورة الشعراء، الآية ١٩٢-١٩٤.

أفاد أيضا من حديث سيد الخلق " محمد صلى الله عليه وسلم" ونسوق شواهد على ذلك كقول المرأة (٤) في مسرحية تعثر الفارغات في درب الحقيقة.

" المسجد دون مصلين... إنما يريد الشيطان أن يوقع بينكم العداوة والبغضاء في الخمر والميسر ويصدكم عن ذكر الله وعن الصلاة فهل أنتم منتهون"[(١١٤)].

وقول فارس (١) في مسرحية خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى" وقرأت ألم... هذا الكتاب لا ريب فيه هدى للمتقين".[(١١٥)]

وقول فارس (٢) في نفس المسرحية "لا أريد طفلي أن يتنازل لحظة أو يتهاون أو يضعف أريده أن يصمد ويقوم حتى يسقط اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام دينا".[(١١٦)] وهي الآية رقم (٣) من سورة المائدة، كما يقول الكاتب على لسان المطلوب في مسرحية طفل وقوقع وقزح

ربنا بيقول وجادلهم بالتي هي أحسن" يعني قال وجادلهم ما قالش واخرسهم وأحبسهم واسجنهم واقتلهم واشنقهم".[(١١٧)]

وهي الآية رقم ١٢٥ من سورة النحل.

ومن مسرحية خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى" وحدها يمكن نضع أيدينا علىمجموعة من الأمثلة.

قول فارس١ " وقل الحمد لله الذي لم يتخذ وليا ولم يكن له شريك في

---

(١١٤)- السيد حافظ: مسرحية تعثر الفارغات في درب الحقيقة ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص ٢٠.

(١١٥)- السيد حافظ: مسرحية خطوة الفرسان في عصر اللا جدوى ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص ١٨٩.

(١١٦)- المصدر نفسه، ص ١٨٧.

(١١٧)- السيد حافظ: طفل وقوقع وقزح، ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص ٨١.

الملك".[١١٨]وهي الآية ١١١ من سورة الإسراء.

وقول الشخصية نفسها: " فلننتظر الفارس المخلص... ولا تجهر بصلاتك ولا تخافت بها وابتغ بين ذلك سبيلاً"[١١٩]، وهي الآية ١١٠ من نفس السورة.

وقول فارس٢ " سيقطعون يده... أو يرسلونه في بعثة لمجزرة بشرية إنهم فتية آمنوا بربهم وزدناهم هدى"[١٢٠] وهي الآية ١٣ من سورة الكهف، أما في مسرحية حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث فيوظف الآية رقم ٢٦ من سورة الرحمن، وتأتي على لسان عرفات وذلك أثناء اشتداد الغارة يقول السيد حافظ" عرفات:... وجدوه يا جدعان.

الجميع: لا إله إلا الله.

عرفات: كل من عليها فان..."[١٢١]

أما في مسرحية محبوبتي قمر الخصوبة في حبنا ميلاد صعودا فيحشد مجموعة من الآيات ومن سور مختلفة على لسان شخصياته إذ يقول:

" الفارس: نون والقلم وما يسطرون.

الفتاة: ويل لكل همزة لمزة.

شايب: كلا والقمر والليل إذ أدبر والصبح إذا أسفر.

الفتاة: إنها لإحدى الكبر.

الشايب: إذا السماء كشطت... وإذا الجحيم سعرت وإذا الجنة أزلفت.

الفتاة: إذا برق البصر وخسف القمر وجمع الشمس والقمر".[١٢٢]

فالآية الأولى هي الآية رقم ٠١ من سورة القلم، أما الآية الثانية فهي

---

(١١٨)- السيد حافظ: خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى، ص ١٩١.

(١١٩)- المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص ١٩٣.

(١٢١) السيد حافظ، حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، ص ٢٨.

(١٢٢) السيد حافظ: محبوبتي قصر الخصوبة شرنقة في حين ميلاد صعود ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص٢١١.

الآية رقم ١ من سورة الهمزة، والآية الثالثة التي وردت على لسان الشايب فهي الآية رقم ٣٢-٣٣-٣٤ من سورة المدثر، أما الآية الرابعة فهي الآية رقم ٣٥ من السورة ذاتها، أما المثال الخامس فهي الآية رقم ١١-١٢-١٣ من سورة التكوير.

غير أن هذا التوظيف ليس من السهل أن تفك شفرته، وقد يكون مرد ذلك إلى صعوبة تتبع الخط الذي يرسمه السيد حافظ في أعماله السردية المحملة بالدلالات والمعاني المختلفة، كما نورد ما جاء في مسرحية حبيبتي أميرة السينما) إذ وظف الكاتب الآية رقم ٢٣ من صورة مريم "وكنت شيئا منسيا".[١٢٣]

فيقول حنفي في المسرحية: حبيبتي أنا مسافر والقطار وأنت والرحلة الأسنان " دثرني... دثرني".[١٢٤]

ويقول لأبطال المسرحية نفسها:

- مجيدة.... أقسم بالشفق.
- أزهار.....والقصر أذا أغسق.
- عائشة: واليوم الموعود.
- هودا: وشاهدا ومشهود.
- الجميع: والنار ذات الوقود[١٢٥]

وإجمالا فالمتتبع لأعمال الكاتب السيد حافظ؛ المصري القطر، العربي العرق، العالمي التفكير، سيجد فيها – وفي كل قراءة – ذلك التجدد والتعدد في المعنى والدلالة، لما فيها من عمق وحمولة فكرية، فهي ليست تاريخا مع تجسد التاريخ فيها، كما أنها ليست تسجيلا فوتوغرافيا للواقع مع كونها منبعثة من واقع مع مسحة من خيال الرجل الذي وعى التاريخ،

(١٢٣)- السيد حافظ: حبيبتي أميرة السينما، مركز الوطن العربي ١٩٨٢ ص٢٠٢.
(١٢٤)- السيد حافظ: حبيبتي أنا مسافر والقطار وأنت والرحلة، ص٧١.
(١٢٥)- المصدر نفسه، ص ٣٨.

وعاش في المجتمع فاعلا ومتفاعلا؛ يرى ما لا يراه غيره من المتفرجين على مسرح الحياة دون أن يعتلوا الخشبة من أجل إيصال أفكارهم ومشاريعهم إلى المتلقين بلمسة فنية تمزج بين الواقع المقيد والخيال المنفتح عبر أعماله السردية المتنوعة.

الإحـــالات

١. حلمي بدير: أثر الأدب الشعبي في الأدب الحديث، دار المعارف القاهرة، ط١، ١٩٨٦، ص ٢٥.
٢. أحمد علي مرسي: مقدمة في الفلكلور دار، الثقافة القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٨٤، ص ٦٢.
٣. ابن منظور: لسان العرب، دار الحديث القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٣، ص ٦١٠.
٤. الزمخشري: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، (د ط)، ١٩٩٨، ص ٣٣.
٥. داليا الطاهر: موسوعة الأمثال الشعبية، دراسة اتحاد منشورات كتاب العرب، دمشق، (د ط)، (د ت)، ص ٢٥.
٦. أحمد أمين: قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، مؤسسة هنداوي، القاهرة، مصر، ط٢، ٢٠١٢، ص ٦٩.
٧. السيد حافظ: علمونا أن نموت تعلمنا أن نحيا، ص: ١٢٢-١٢٣، نقلا عن ليلى بن عائشة.
٨. السيد حافظ ، المصدر السابق، ص ١٢٦.
٩. السيد حافظ: لهو الأطفال فيالأشياء شيء، ضمن الأشجار تنحني أحيانا، السيد حافظ، ص ص ١٤١-١٤٢.
١٠. حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أزوريس، ص ٣٨.
١١. حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث: أزوريس، ص ٣٨.
١٢. المصدر نفسه، ص ٣١
١٣. المصدر نفسه، ص ٣١-٣٢.
١٤. حدث كما حدث ولكن يحدث أي حدث: أوزوريس، ص ٤٨.
١٥. إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٥.

16. mouloud mammeri: les isfera- poemes de si mohamed ou mhand, paris, 2 eme d;1997, p103.
17. hermelin : chanson "mas nedia" emblondet. Gay bruxel, 1966, p 44.
١٨. إبراهيم زكريا: مشكلة الفن، مرجع سابق، ص ١٥.
١٩. أحمد سيد أحمد غريب: علم الاجتماع الاتصال والإعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٢، ١٩٩٤، ص ١٩.
٢٠. السيد حافظ: مسرحية أحلام بابا نويل، ص ٠١.
٢١. المصدر نفسه، ص ٠٤.
٢٢. المصدر نفسه، ص ٠٦.
٢٣. السيد حافظ: مسرحية الوحش العجيب، ص ٠٤
٢٤. السيد حافظ، مسرحية سندس، ص ٠٢.
٢٥. السيد حافظ: أبو زيد الهلالي، ص ١٠.
٢٦. السيد حافظ: الأشجار تنحني أحيانا، ص ١٨.
٢٧. السيد حافظ: أبو زيد الهلالي، ص ٠٣.
٢٨. السيد حافظ، أبو زيد الهلالي، ص ٠٧.
٢٩. المصدر نفسه، ص ١٥.
٣٠. المصدر نفسه، ص ٠٨.
٣١. المصدر نفسه، ص ٠٩.
٣٢. المصدر نفسه، ص ١٠.
٣٣. السيد حافظ: أبو زيد الهلالي.
٣٤. خليل الجر: المعجم العربي الحديث " لاروس"، ص ١٢٨٠
٣٥. سورة النمل، الآية ١٦
٣٦. سورة مريم، الآية ٠٦.
٣٧. سورة الأنبياء، الآية ١٠٥.
٣٨. العيدوني عبد العالي: العلم والدين الإسلامي، ص ٢-٣.
٣٩. سورة الإسراء الآية ٨٨.

٤٠. سورة الشعراء، الآية ١٩٢-١٩٤.

٤١. السيد حافظ: مسرحية تعثر الفارغات في درب الحقيقة ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص ٢٠.

٤٢. السيد حافظ: مسرحية خطوة الفرسان في عصر اللا جدوى ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص ١٨٩.

٤٣. المصدر نفسه، ص ١٨٧.

٤٤. السيد حافظ: طفل وقوقع وقزح، ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص ٨١.

٤٥. السيد حافظ: خطوة الفرسان في عصر اللاجدوى، ص ١٩١.

٤٦. المصدر نفسه، ص ١٩٢.

٤٧. المصدر نفسه، ص ١٩٣.

٤٨. السيد حافظ، حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، ص ٢٨.

٤٩. السيد حافظ: محبوبتي قصر الخصوبة شرنقة في حين ميلاد صعود ضمن الأشجار تنحني أحيانا، ص ٢١١.

٥٠. السيد حافظ: حبيبتي أميرة السينما، مركز الوطن العربي ١٩٨٢ ص ٢٠٢.

٥١. السيد حافظ: حبيبتي أنا مسافر والقطار وأنت والرحلة، ص ٧١.

٥٢. المصدر نفسه، ص ٣٨.

السيـــــرة الذاتيـــــة

الاسم: بوزيد
اللقب: رحمون
تاريخ ومكان الازدياد: ٢٠-٠٣-١٩٧٤ بالمسيلة
الهاتف: ٠٥٥٢٢٠١٠٩٦
البريد الإلكتروني: bouzid28@gmail.com

المســـــار الدراسي:

* الباكالوريا ١٩٩٣
* الليسانس في اللغة العربية وآدابها ١٩٩٧ جامعة سطيف.
* ماجستير أدب عربي تخصص المعجمية وقضايا الدلالة جامعة سطيف ٢٠٠٩.
* دكتوراه في العلوم تخصص أدب شعبي جامعة المسيلة ٢٠١٦

العمـــــــــــل:

* مخرج بالإذاعة الجزائرية بالمسيلة ومعد ومقدم برامج من ٢٠٠٣ إلى ٢٠١٢
* أستاذ محاضر صنف – أ- بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة من ٢٠١٢ إلى يومنا هذا

التأطير:

* الإشراف على عدد من المذكرات طور الليسانس.
* الإشراف على عدد من المذكرات طور الماستر.
* تأطير ندوات حول نظام ل م د.

المنشورات:

* مداخلات في عدة ملتقيات وطنية.
* مداخلات في عدد من الأيام الدراسية.

المهام البيداغوجية:

*عضو اللجنة العلمية لقسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة.
* مسؤول فريق اختصاص اللغة بالقسم.
* رئيس قسم اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات بجامعة المسيلة.

تجربة السيد حافظ في مسرح الكبار

دراسة بقلم

د. ليلى بن عائشة

إن الفن في حقيقته تعبير جميل عن تأثير الشخصية الإنسانية في مواقفها الخاصة بالإنسان والمجتمع، فهو محاولة لفض حدود الأشياء وتخطيها واستيعاب اللحظة الفاعلة قصد تكسير جدار الهموم، والانطلاق قدماً في مسيرة التحرير والانعتاق من ربقة التقاليد الجوفاء. ومن ثمة إحداث ثورة في ديناميكية الإبداع وخصوصية الفكر. مما لا شك فيه أن الفنان سواء أكان شاعراً أو كاتباً للمسرح أو كاتب قصة أو رواية يتطلع إلى القمم الشامخة كما يتطلع النسر فيحلق بأجنحته القوية التي لا يعتريها الخور أو الوهن هنيهة، وإنما يلتمع فيها وهج الإبداع ودفق اللمعات الفكرية ليقود مركبته بكل ثقة وتصميم على تغيير الأوضاع السياسية والفكرية والاجتماعية، ومن ثمة تبديل الأحوال الفكرية والثقافية، فاللحظة التاريخية غالباً ما تفرز لنا ذوقاً جمالياً مغايراً لأن سيرورة التاريخ تقتضي أن يتلاءم الموقف الفني مع النسق المعرفي دون الركون في زاوية الثبات، إنها إذن حركية الإبداع كما حددتها "خالدة سعيد".

فعملية الإبداع ليست جزيرة نائية بعيدة عن محيط السلوك البشري لأن المبدع يستمد أصول ثقافته وينابيعها من المجتمع، فتصبح عملية الكتابة عنده جريان مستمر ليس من قبيل الرغبة فقط بل هو وازع الإرادة يحمل الجمر، الذي تكتوى به سيقان الكتابة فيتجاوز عوالم الذات وكوامنها ليجبرها على مراودة لغز الوجود ومجابهة قوي الظلم.

وليس ثمة شك في أن المسرح أداة معرفية وجمالية حاول أن يحقق وجوده في بنية الثقافة وسط فضاء ديموقراطي يؤمن بالحرية والحوار، أنه يبذل قصارى جهوده لتأسيس خطابه، وتوسيع حقل الملاحظة، وإذكاء فتيل النقد، وباختصار فالمسرح هو فعالية جمالية يحقق التفتح الفردي ويجسم التطور العام للمجتمع، كما أنه ينزل إلى معترك الحياة فيثير الروح الوطنية وينشر الأمجاد المطوية هاجسه الإبداع وليس التكرار وإعادة

السائد من الإنتاج لأن ثقافة الاستهلاك كما يقول أدونيس تساهم في ترسيخ القمع وتحول دون التحرر.

إذا حاولنا تشريح العمل المسرحي بطريقة جادة نكتشف كيف أن المسرح العربي حاول أن يؤسس مشروعيته وكينونته وتحدي قوي الظلم والجبروت وإعلاء كلمة الحق، والواقع أن المسرح العربي قطع أشواطاً طويلة لإثبات هويته العربية وتأصيل خطابة وتحدي الهزائم والنكسات فولج إلى الواقع الاجتماعي وحاول انتشاله من هوة الفساد والضياع التي تردي فيها وإدانة كافة الأجهزة الديكتاتورية.

والحقيقة أن مرحلة الستينات في مصر اتسمت بوضوح الرؤية القومية وبتبلور المعلم العربي، وقيام مجموعة من الجسور الثقافية مما أثرى عملية الجدل الفعال. وبمجرد غياب "جمال عبد الناصر" انهار صرح كامل من الأحلام والرؤي والتصورات على امتداد الوطن العربي. فعرفت مصر أسوأ أشكال التردي الثقافي ومن ثمة تم إغلاق كل المنابر الثقافية والأدبية الهامة ومصادرة حقوق الكتاب، وأدى هذا كله إلى التعتيم على إنجازات أبرز عناصر جيل الستينات خاصة المسرحيين، وتضييق الخناق على محاولاتهم الإبداعية، فأصبحت الكتابات المسرحية تعاني من الغربة التي فرضتها عليها المؤسسة الثقافية، ولأن "السادات" أيضاً أثناء تقلده مراسم الحكم قام بمصادرة إبداعات المثقفين، هكذا أصبح شبح الرقابة يهدد المسرح بوصفه جهازاً ثقافياً وفكرياً يتحدث عن بطولات الشعب.

لعل أهم قضية طرحت في هذا الخصم بشكل مكثف هي محاولة البحث عن صيغة إبداعية جديدة للمسرح العربي تحاول الحفر في التراث الشعبي ومن ثمة استلهام منابعه وتوظيفه من أجل إعادة صياغته وتركيبه، فاللجوء إلى التراث كان يهدف بالدرجة الأولى إلى التأكيد على الهوية العربية الإسلامية التي حاول الاستعمار طمسها وتأسيس مسرح عربي أصيل قلباً

وقالباً، ومن هنا فالتراث ليس مادة جامدة وإنما هو حضارة الشعوب، فالكاتب حينما يستلهمه يشبه إلى حد كبير تلك النحلة التي تمتص رحيق الزهر لتصنع منه العسل، وباختصار فالتراث كما يقول عبد الكريم برشيد ليس هو الكتب الصفراء وإنما هو النحن، إنه اللغة والعقلية والروح والتاريخ أيضاً هذا الذي عرف الاستمرار ولم يعرف القطيعة أبداً(٨٧)

لقد مثل التراث العربي منظومة مرجعية استلهم من خلالها الكتاب العرب أعمالهم المسرحية قصد تجدير الخطاب المسرحي في تربية الثقافة العربية، وعليه أصبح يكتسب مدلولات وظيفية وحمولات فكرية وسياسية واجتماعية، أن الأساس هو تمثل المخزون الشعبي في الكتب الخضراء وليس في الكتب الصفراء وجعله فعلاً آنياً بدل أن يكون مجرد ذكرى، ومن لسه إعادة صياغته ونفخ روح الأصالة في أحشائه كما يقول المبدع المسرحي " مصطفى رمضاني" لأننا حين نتعامل معه.. لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة تساهم في تطوير التاريخ وتغييره (٨٩)

من الطبيعي أن التراث العربي الإسلامي مفعم بالأحداث الجسام والشخصيات العظيمة القادرة على التجسيد المسرحي، وعليه يمكن مخاطبة الشعب العربي انطلاقاً من مخزونة الثقافي ومحاولة نبش التاريخ والحكاية الشعبية العربي قصد توظيفها مسرحياً، من هنا يمكن قراءة الماضي بلغة الحاضر واستنطاق الماضي من أجل تحقيق تواصل مسرحي مع الجمهور، ومن ثمة يتحقق الفعل والحوار، لذلك كان لزاماً على الكتاب أن يعملوا على تطويع التراث من أجل تأصيل المسرح العربي، وخلق صبغة جمالية إبداعية تزخر بالحيوية والتلقائية

---

(٨٧) حدود والممكن في المسرح الاحتفالي/دار الثقافة البيضاء/ ط ١ /١٩٨٥/ص١٢٨
(٨٩) توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي/ عالم الفكر الكويت المجلد ١٧ / عدد ٤ / ص ٧٩ .

وتنظر لقالب مسرحي مستقبلي.

وعلى مثال هذا الدرب سار كاتبنا المسرحي السيد حافظ، فاغترف من ينبوع التراث الفياض واستلهمه بوعي، فتعامله مع التراث العربي الإنساني في مسرح الصغار والكبار على السواء لم يكن تقديساً للماضي بكل ما يحمله وإنما يستمد منه جوانبه المشرقة والمضيئة ليسقطها على المشاكل الحياتية التي يعيشها الإنسان العربي.

إذا حاولنا أن نتتبع تجربة السيد حافظ المسرحية نجد أن النكسة لعربية لسنة ١٩٦٧ أضرمت الوعي الثوري وساهمت في خلق تحديات على الأوضاع السياسية والقوالب الكلاسيكية الغثة، فأنجبت لنا ثائراً تدي الأزمة وتمرد على صنمية الإبداع المسرحي التقليدي، "إن الثورة أفرزت الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب فنبغ جيل من الستينات يحمل تطلعات واسعة، فظهر ما تسميه باللحظة المسرحية [٩١]

اختار السيد حافظ مسلك التجريب في مشواره الفني، فخاض نضالاً مريراً ضد القهر والاستبداد ليفجر شرارة الانتفاضة العارمة على كل أشكال التردي والتخلف، ومن هنا لم تكن لتهزمه نكسه حزيران لأنها أمدته بفيض من الإصرار والتحدي لليأس والسلبية فتجاوز بذلك أحلام الرومانسية ليصبح إبداعه محاولة لبناء واقع جديد يواجه الامبريالية ويناضل من أجل الديموقراطية والحرية "وينتمي السيد حافظ إلى جيل السبعينات الذي ركز جهوده على القضية التي لم يجرؤ أحد أن يناقشها وهي قضية الديموقراطية والحرية السياسية، والدفاع عن حقوق الإنسان المهضومة في مجتمع يفتقد التقاليد الطبيعية للعلاقة بين الحاكم والمحكوم[٩٢]

رضع كاتبنا من ثدي امرأة أسمها الثورة، فلم يكن ليبكي على الأمجاد

---

(٩١) على الراعي "عالم المعرفة" الكويت / ص: ٤٨

(٩٢) مصطفى عبد الغني "المسرح المصري في السبعينات" المكتبة الثقافية ص٤٥-٤٦

العربية، وإنما عرض الداء الذي ينخر جسم الأمة العربية وفي المقابل قدم الدواء الناجع لقتل السم الذي يسري في شريان الأجهزة الديكتاتورية، ومن ثمة تشبه إبداعات السيد حافظ إلى حد كبير السيف القاطع الذي يشهر للدفاع عن الحق واستئصال جذور الظلم والقهر، إنه باختصار كما يقول عن نفسه "لست تشيخوف ولست يونسكو ولكنني إنسان مرسوم في معبد آمون ومحفور في جبهة التاريخ، أسطوري الملامح.. فعشيقتي إزيس تهبني في كل رحلة سراً من أسرار الحقيقة، تهبني رفضاً منقوعاً في شريان الوعي، ولكنني يا أصحابي ألون في داخلي الأتربة والاخضرار والمنازل والقرى والمدن والحواري والأطفال الصامتين.. كتبت على جبهتي بأنني لا أريد أن أكون سطراً من السطور البيضاء الجوفاء أو كلمة في ناموس أخرس جامد أو ناسك في محراب الاغتراب". [٩٣]

إن المسرح بالنسبة لمبدعنا يمثل ذلك المركب وتلك الموجهة الزاحفة والحمامة الطائرة التي تجوب أرجاء الأرض الفسيحة ومن ثمة يكون هو السفير المتجول الذي.

يعبر كل البلدان ويخترق كل الحدود، ويسافر بدون جواز، إلى كل إفطارنا العربية لأن المسرح يمثل بالنسبة إليه "الهوية.. الجيتار.. لقصيدة.. الباخرة كان المسرح الأجراس التي أدق بها في أذن البلاد لفارقه في الغيبوبة [٩٤]

تكتسي إبداعات السيد حافظ طابع الثورة والتمرد على القوالب الجاهزة في المسرح العربي من هنا وجدناه يعبر عن قناعاته في تغيير المجتمع العربي بفعل الرفض لكل أشكال الحيف، فكأن كاتبنا يشبه إلى حد كبير ذلك الشاعر

---

(٩٣) حوار أجرته مجلة المواقف البحرينية مع السيد حافظ العدد ٢٩٤/ في ٢٥ – ٤ – ١٩٨٨ / ص ٢٣

(٩٤) مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعني / سلسلة رؤيا للإبداع/ ط ٢ / ص: ١٠

الفحل أبا القاسم الشابي الذي أنشد يوماً بحث شعبه على النضال بخوض غمار الثورة ضد كل الغزو الامبرويالي"

ومن لا يحب صعود الجبال يعيش أبد الدهر بين الحفر

لقد فضل كاتبنا أن يمتشق سلاح الكلمة العادلة، وأن يبحر بحثاً عن يوم النقي الصافي الذي تنمحي فيه جميع المآسي وتطرد فيه العناصر دخيلة التي وطأت أرض الأمة العربية وداست على مقدساتها، ولعل هذا السبب الذي جعل البعض يشبهه بطائر نورس جوال، وهو من مقدسة الجيل من كتاب المسرح العربي بشكل عام والمسرح المصري بشكل خاص.. هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصري فقط بل في الحقيقة حمل جواز سفر عربي أفريقي عالمي.. فكل قلوب الناس جنسيته(٩٥)

إذا تتبعنا مسيرة السيد حافظ الحياتية نجد أنه يعد شهادة إثبات ووثيقة ساطعة للحظته التاريخية، فقد ولد هذا المبدع عام ١٩٤٨ هذه السنة التي تمثل ذكرى اغتصاب فلسطين من طرف العدو الصهيوني الذي انتهكت جحافله حرمه القدس ودنست تربتها المباركة، يقول المخرج الكبير سعد أردش "لكل من تاريخ فإنه محفور بالدموع والدم في السجل المعاصر للأمة العربية بحروف الذل والعار : ضياع فلسطين، وقيام إسرائيل، تحقيقاً لوعد بلفور.. وعندما أتم السيد حافظ عامه التاسع عشر أصابت الأمة العربية هزيمة أخرى مدوية على يد الجيش الإسرائيلي، كخطوة على طريق الحلم الكبير من النيل إلى الفرات.. كاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعاً يكتوي بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة، وما حاربت من أجل الخلاص منه

---

(٩٥) مسرحية كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى/ سلسلة رؤيا للإبداع/ ط ٢ / ص : ١٠

أجيال ١٩١٩ – ١٩٤٦، وقامت من أجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها من ثورات في الوطن العربي.

هو جيل لمعت في عيونه ابتسامة الأمل في حياة أفضل، ولكن أمله سرعان ما أصيب لا أقول بخيبة أمل، ولكن باليأس الكامل من كل ما كان من أجداده وآبائه وأخوته الكبار، بل في إمكانية إصلاح ما أفسده التاريخ[٩٦]

إن هذا الفنان اكتوى بنار وهزيمة حزيران وعبر عنها بعقوبة وصدق، ولعل ألم النكسة وجرحها الغائر سما بالكاتب إلى أفق العبقرية وجعله يوقع ينبض قلبه ودمه على خشبة المسرح، من هنا أورد رأي عبد الكريم برشيد في السيد حافظ بأنه "مؤلف ومخرج مصري ينتمي إلى جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط "فكأن القلق ميزته الأساسية في الكتابة وهو قلق وجودي واجتماعي [٩٧]

والواقع أن مبدعنا "خرج من خميرة النيل كالصاعقة أو كالنار على الشارع المصري وكان يلتقط أنفاس البحر ويحمل الكلام والرؤية.. وقد اقتحم المسرح الطليعي حتى يكشف القناع عن الحرف العربي والظلام عن الاستعارة ويمحو الضباب عن الكتابة [٩٨]

والسيد حافظ مبدع يسكنه هاجس المسرح، ويرتمي في لهيب الحق ليكتوى بنيرانه بحث عن ذاته فرآها تذوب في المسرحية، ومن ثمة وزع أعضاءه كلها وجوانحه في نيران الكلمة المخاض، بدأت رحلته مع المسرح ودخل محرابه بكل ثقة، وجعل يستمد عناقيد إلهامه من دالية

---

(٩٦) مقدمة مسرحية "حبيبتي أميرة السينما/ توزيع مركز الوطن العربي رؤيا/ ص:٥

(٩٧) السيد حافظ "بين التجريب والتأسيس" دراسات في مسرح السيد حافظ / ج ١ ص/ ص: ٧٦

(٩٨) ورد هذا المقال في كتاب مسرح الطفل في الكويت دار المطبوعات الجديدة / الاسكندرية / ص ٩٩

العشق الأبدي لإيزيس، إنه كما يقول عن نفسه في إحدى حواراته التي أجراها مع مجلة الرسالة الكويتية "عاشق تراب الوطن شغوف بحب الفقراء.. ضد اغتيال الفكرة وسكن الرأي الآخر وذبح القصائد وديموقراطية الجرائد.. إنني كاتب بسيط أبحث في عيون الناس عن اللغة السرية ومدن تمنح الإنسان الأمان.. عاشق مصر العربية.. لست بكاتب كبير ولست بصاحب تقليعة ولكنني محاولة ثم محاولة تحاول أن تكون الكتابة المغامرة الأبدية حتى تفتح أمام جيل آخر طرق البحث عن الكلمة الفعل الخلاص [٩٩]

ارتاد كاتبنا عوالم التجريب قصد تأصيل الخطاب المسرحي وهو كما يقول عنه شادي بن الخليل "كاتب مسرحي له علامة متميزة في المسرح العربي. وهو اسم لتجربة فنية خرجت منها جسور التجديد للمسرح الطليعي العربي [١٠٠]

من الملاحظ أن السيد حافظ ركب صهوة التجريب، وامتطى فرس الاجتياز – إذا صح القول – ليعلن تمرده وثورته على القوالب التي تجعل من المتلقى إنساناً جامداً لا يقوي على التعبير، ومن ثمة يجند كاتبنا نفسه للدفاع عن قضايا الأمة العربية، وهو كما ينظر إليه الكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد يمثل ذلك "المناضل أبداً أي ذلك الإنسان الذي لا يعرف ما يسمى باستراحة المحارب لأن الاستراحة لا تعني في النهاية غير الموت والفناء وسيادة الظلم والجهل والفقر وكل معوقات الحياة، فهو يناضل حتى الموت أوما بعد الموت إن كان ذلك ممكناً عن طريق الإبداع الخالد الذي

---

(٩٩) السيد حافظ في حوار إجراء مع مجلة الرسالة الكويتية/ ١٩٨٦ / ص:٤٠ – ٤١
(١٠٠) السيد حافظ والبحث عن دور المسرح الطليعي العربي ورد هذا المقال في كتاب مسرح الطفل في الكويت / دار المطبوعات الجديدة الإسكندرية / ص : ٦٠

يحمل رسالة نضالية [١٠١]

مهما يكن من أمر فإن مبدعنا اختار طريق الإبداع الجاد بدل السمسرة الثقافية التي لا تعدو أن تكون مجرد كلمة جوفاء تباع في سوق النخاسة لأنها تقدم مصلحة السوق على مصلحة الإبداع، والسيد حافظ وهب نفسه نداء للفكر الخلاق الصادق والفن المعبر الذي لا يراد له في كثر من الأحيان الرواج، لذا لم يكن المسرح بالنسبة له تلك "الصيغة الفنية على أي شكل من الأشكال ولكنه الكلمة المضمون، إنه يمتليء بمضمون ثم يصبه في قالب فني ومضامين ذات صبغة إنسانية، إنك تلمس في العمل الواحد كل ركائز التكوين الاجتماعي، الأخلاق، الدين، العلم، الحضارة، التاريخ، لتراث في إطار الفكر السياسي والاقتصادي والعسكري[١٠٢]

هكذا إذن مضى السيد حافظ يشق طريق الإبداع بدأ باحثاً عن الكلمة المضيئة في زخم الحياة، واستنزف من دمه وأعصابه حتى يرى إنتاجه الفني الرواج والإقبال، وكم كانت خيبته كبيرة حينما قوبلت انتاجاته الأدبية بالتكرار والاستهزاء ومن ثمة اعترضتها الأشواك وحفت بها المخاطر، فلم تلق التهليل، وبالرغم من ذلك وقف مبدعاً كالنسر فوق القمة الشماء معلناً ثورته على التقاليد البالية. فكان بحق " مغامراً جريئاً يعطي كل نفسه ويبدل كل طاقاته باحثاً في هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة فريدة وتنفسات جديدة لكن الواقع يرفض المغامرين في زمانهم[١٠٣]

آمن السيد حافظ بأن رسالة المسرح ينبغي أن تستثير عواطف الجمهور

---

(١٠١) شادي بن الخليل – السيد حافظ والبحث عن دور المسرح الطليعي / المرجع السابق / ص : ٦٤

(١٠٢) عبد الله هاشم "مسرح السيد حافظ " الطليعي مطبوعات القصة تصدرها مديرية الثقافة بالإسكندرية / ص: ٤

(١٠٣) شادي بن الخليل "السيد حافظ" والبحث عن دور للمسرح الطليعي العربي" ورد هذا المقال بكتاب مسرح الطفل في الكويت / مرجع سبق ذكره ص: ٦١

وعقولهم ومن ثمة تدفعهم إلى المشاركة في العرض المسرحي على اعتبار أن قواعد المسرح الارسطي ولي عهدها وانقضي لأنها لم تعد تستجيب للظروف الحياتية الراهنة، لهذا أعلن مبدعنا كفره بالتقاليد الجوفاء وثورته على قواعد المسرح الكلاسيكي وعليه أعطى البديل لتأسيس مسرح عربي مغاير.

لقد أعجب بعض النقاد بإبداعات السيد حافظ المسرحية واستبشر خيراً بقدوم هذا الفنان إلى دنيا المسرح من بينهم الدكتور "إبراهيم عابدين" الذي رأي أن مسرح السيد حافظ ربما يكون هو المسرح المتمخض عنه مسرح القرن القادم، ومسرحه جدير بالتأمل والدراسة، فهي كلها تجارب صادقة تحاول أن تلعب دوراً إيجابياً في حضارتنا اليوم ومسرحه من نوع جديد فهو يحاول أن يجد صيغة جديدة، وهو أيضاً يبحث عن أشكال متقدمة تتعدى ما عرفناه من الأشكال المسرحية من أرسطو إلى اللامعقول وبريخت [١٠٤]

ارتاد السيد حافظ المسرح التجريبي لتكسير روتينية الجاهز واستنزاف أفاق المستقبل، من هنا أعلن تمرده على السائد من الإنتاج، وسعيه الحثيث إلى احتضان قالب مسرحي مغاير يكشف اللثام عن القضايا الراهنة ويحمل معه جذور التغيير وإنقاذ المتلقى العربي من سهده الفكري والنفسي خصوصاً وأنه يعتبر المسرح التجريبي بمثابة ضرورة لمنح الإنسان فرصة المواجهة مع الذات والواقع، ومع الذات المجتمع، ومع الذات الإنسان.. المسرح ضرورة لأنه يعين هدماً وبناء، تراثاً ومستقبلاً رؤى وفناً، وفكراً.. المسرح التجريبي ضرورة لإنقاذ المتفرج العربي

(١٠٤) عالمية المسرح عند السيد حافظ/ م الثقافة العراق / ع ١ / سنة ١٣ / ١٩٨٣، ص ٢٧

المريض فكرياً ونفسياً (١٠٥)

الواقع أن تبنى السيد حافظ للمسرح التجريبي لم يأت عبثاً وإنما هو سليل ظروف الواقع المتأزمة، فأصالته اقتضت منه أن يعيد صياغة الجاهز بدل أن يقف عند محدوديته وهذا ما جعل الأستاذ عبد الكريم برشيد يقول عن إبداعات الكاتب إنها "تحدق في الناس والأشياء بعينين : العين الأولى غربية مفتوحة على المسرح الأوربي كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة. هذا الازدواج في الرؤية والتعبير عنها هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبي الغربي. إنه لم يسقط في اللامعقول والعبث (١٠٦)

"مسرح السيد حافظ هو المسرح الذي يهتم قبل كل شيء بإحداث ثورة في المسرح العربي وهو يهتم اهتماماً بالغاً بمعنى وجود الإنسان بل بالدور الذي يقوم به المجتمع كما أنه يعمل على إيقاظ المتفرج ليشعر بأن هناك ما هو عجيب وما هو مألوف وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية وهذه هي وظيفة المسرح الطليعي(١٠٧)

<u>السيد حافظ والكتابة للمسرح الطليعي</u>:

إن المسرح عند السيد حافظ يعني الإضافة الدائمة والدائبة المتجددة، ودخوله إلى مجال الكتابة الدرامية محاولة لرفض القهر والظلم واحتجاج صارخ على عفن الأنظمة الديكتاتورية، فالكلمة الجادة عنده تمثل الطلقة النارية والصرخة المدوية من أجل الثورة، وصفوة القول إن المسرح في ظل الستينات كان غيوراً على قيم الثورة يباركها بروحه الناقدة، يتدفق في

---

(١٠٥) شفيق شوكت / العمروسي / أجرى حوار مع السيد حافظ في ملحق ثقافة وفكرة الأحد / ١٩ مايو / ١٩٨٣ ص ٩

(١٠٦) مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس / دراسات في مسرح السيد حافظ ج ١ / ص ٧٩ بمجلة أدب ونقد القاهرة ع ١٠

(١٠٧) د. شادي بن الخليل "السيد حافظ والبحث عن دور المسرح الطليعي العربي "/ مسرح الطفل في الكويت / مرجع يبق ذكره / ص : ٦٢ – ٦٣

مجرى نهرها الخالد الذي يروي ظمأ كل فنان عاشق للتغيير، لكن مع مطلع السبعينات فرضت النظم الرجعية سيطرتها ورقابتها الشديدة على المسرح لأنها رأت فيه ذلك اللهب المحرق لوجودها، وعليه لجأت إلى مصادره الأعمال المسرحية الجادة. وفي هذا الإطار نجد أوزوريس – الاسم الجاد كان يوقع به السيد حافظ أولى إبداعاته – يتأسف على غياب المسرح الجاد في لجة المسرح التجاري الذي استهدف تخدير الجمهور وتدنيس فكره دون أن يحرضه على الفعل ويقر الكاتب أن السبب هنا راجع إلى أن المسرح الجاد ذهب إلى المقبرة والسبب الخط السياسي الذي يسير في معظم الدول العربية منذ عام ١٩٧١ وحتى الآن (١٠٨)

والحقيقة المرة التي نود الإشارة لها هنا أن المسرح التجريبي خاض حرباً ضروساً حتى يؤصل وجوده في تربة الثقافة العربية، إذ إنه قوبل بالرفض من طرف المتنطعين على كل جديد فبمجرد صدور أولى تجارب كاتبنا المسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" نجد أن بعض النقاد وقف منها عدائياً واعتذر عن مناقشتها قائلاً" لا أستطيع أن أجلس على المنصة ولا أناقش هذه المسرحية أو ما يسمى بالمسرح التجريبي، إنه تخريب في المسرح وفي عقلية الجمهور (١٠٩)

وباختصار فإن السيد حافظ في إبداعاته الموجهة إلى الكبار اهتم بكينونة الإنسان فتعامل معه على أساس أنه يمثل ذلك "النبع الصافي من المشاعر.. والسحب السخية، وقبضة النار، والقهر والظالم والمظلوم والقاتل والمقتول والروح التي تقاتل، إنني أمجد الإنسان في مسرحياتي

(١٠٨) حوار أجرته مجلة الرسالة الكويتية مع السيد حافظ / ١٩٨٦ / ص : ٢٩ في إطار "فنان وفنانون"

(١٠٩) حوار أجراه رمضان عبد الحفيظ مع السيد حافظ تحت عنوان الكاتب المسرحي يتحدث عن تجربته الخصبة / م المواقف البحرينية / ٢٩٤ – ٢٥ – ٤ / ١٩٨٨ ص ٢٤

الذي يكافح من أجل تغيير واقعة والذي يصعد إلى مواقف دون أحلام.. فأبطالي خرجوا من الريف المصري العربي ومن الطبقات المسحوقة [١١٠]

كان طبيعيا أن يلجأ السيد حافظ إلى مسرح الطفل بعد أن أعلن يأسه من مخاطبة الكبار، لأنه لم يجد فيهم الأذن الصاغية. من هنا التمس للشعب العربي الخلاص في أولئك الأطفال الأبرياء على اعتبار أنهم عدة الحاضر وركيزة المستقبل وكيف لا وهو يصرح قائلاً في الحقيقة أن الطفل بالنسبة لي هو المستقبل.. وأنا قد يئست من الكتابة للكبار فالكبار في الوطن العربي ينشغلون بمفهوم وتفاصيل القضايا اليومية، وفي البحث عن رغيف العيش لا يهتمون بالمسرح كوسيلة وأداة ضحك وإضحاك ومن هنا تكون البلية.. لكنني أرى في الطفل نوعاً من التحدي والاستشفاف وأحس أنني أمام قائد المستقبل وشاعر المستقبل، وسياسي المستقبل [١١١]

هكذا إذن تتأكد لنا أهمية هذه الإلتفاته من الكاتب باعتبارها حاجة لا غني عنها لتنشئة جيل يرتكز على مقومات سليمة في مختلف الميادين، ويمتلك أدوات المستقبلية في البناء والتشييد. لقد قفز مسرح الطفل خطوات واسعة مع السيد حافظ وجاءت إبداعاته الخاصة بالصغار لتغنى ثقافة الطفل من جهة أخرى.

إذا كان الأمر كذلك فهلم بنا نتفحص أجواء هذه المسرحيات لنقف عند أهم خصوصياتها الفكرية ودلالتها التربوية والسيكولوجية.؟

(١١٠) حوار مع السيد حافظ أجراه بشير هوارى ورد بجريدة صوت الشعب الأردنية خميس ١٠ ربيع الأول/ ١٤٠٤ كانون الأول ١٩٨٣

(١١١) السيد حافظ/ الشريط المسجل بتاريخ ٦ نوفمبر ١٩٩٠ المتضمن لبعض الأجوبة

مكانة السيد حافظ
في التجربة المسرحية العربية
بقلم د. ليلى بن عائشة- الجزائر

لفترة طويلة من الزمن كان المسرح العربي عموما والمسرح المصري بشكل خاص " حبيس المستوى التقليدي من حيث المسرحيات التقليدية حتى أوائل السبعينات إلى أن ظهرت بوادر طيبة تبشر بمحاولات جديدة للنهوض بالمسرح المصري بعد طول رقاد، فظهر السيد حافظ وأصدر أولى مسرحياته.. "(١٢٦)، فقد كانت هناك حقيقة – لا يمكن تجاهلها– في الواقع المسرحي وهي افتقار الساحة الأدبية المسرحية في تلك الفترة إلى كتاب يستطيعون أن يطعّموا الدراما المسرحية بإنتاجات مناسبة تهيئ للمسرح العربي جوا من الإستقلالية وتمنحه مزيدا من الملامح القومية أو الملامح العالمية، فمع صدور مسرحيات "السيد حافظ" كانت هنالك نقلة نوعية جد مهمة لها أثرها البارز في المسرح العربي والتي تعد بحق "...من المعالم البارزة في أدبنا الحديث ذلك أنها تقف وحدها في قمة الريادة في ميدان المسرح التجريبي في الساحة العربية.والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحي يحكي لنا حدثا في قالب درامي مسرحي، بل يعتبر بإنتاجه الفكري الناضج خالقا مبدعا له عالمه الخاص وفلسفته وهو يغوص في أعماق النفس الإنسانية محاولا الكشف والوصول إلى أرض المثالية التي فقدناها.. محاولا الكشف عن كل ما يقابله إنسان ذلك العصر من صــراعات مادية ونفسية وحضارية"(١٢٧).

وتتفق الدراسات النقدية الدرامية العربية على تميز الإبداع الدرامي لدى "السيد حافظ" وتفرده عن غيره من البناءات الدرامية المعاصرة. ويبدو ذلك جليا في أعماله التي تكشف لنا عن " مؤلّف مقتدر، يمتلك أدق الأدوات المسرحية وأكثرها فاعلية في عملية الخلق المسرحي. مؤكد أن هذه الأعمال ستفتح الآفاق المغلقة، لأنها كتابات جادة وجريئة، كتابات لا

---

(١٢٦) السيد حافظ وإشكالية التأصيل في المسرح العربي : صليحة حسيني.ص ٤٠.

(١٢٧) الشخصيات التراثية في مسرح السيد حافظ : سميرة أوبلهى.ص. ٣٢.

تقف عند حدود الشائع المعروف ولكنها تتعداه لتصل إلى مشارف كتابة مستقبلية جديدة، وهي تتوسل إلى ذلك من خلال التجريب الواعي والرصين "[١٢٨].

ويعد مسرح "السيد حافظ" مسرحاً ثرياً على المستوى الفني، الفكري، الفلسفي، الاجتماعي، والسياسي، وهو يمثل بحق المسرح الذي يحتاجه إنسان هذا العصر، ذلك أنه "مسرح مليء بلغة التعبير. مسرح يتحدث بلسان الحياة ضد الموت، وقد قام ليتضمن في ثناياه القيم الاجتماعية والثورية ليحملها في ثوب جديد "[١٢٩].

إن ما يقدمه "السيد حافظ" من خلال مسرحه يقصد به الكثير، من بين ما يقصده هو أن يستفزنا وأن يحرك فينا ذلك الشعور بالأسف على ما هو قائم في الواقع المعيش، ومحاولة تغييره ومن هنا فهو يبحث عن الإستجابة التي تستدعيها مشاهدة المسرح التجريبي، والتي تتعدى مجرد التعاطف مع الشخصية الممثلة، وتتعدى مجرد البكاء أو الضحك، تبعا للموقف المأساوي أو الكوميدي" إلى إثارة قضية تهم الإنسان ويعاني منها"[١٣٠] ويصبح أثناء مشاهدته للعمل التجريبي المسرحي لا يفرق بين ما يرى وما يعانيه. ومن هنا " يرقى المشاهد من رؤية المسرح الهزلي إلى رؤية المسرح الجاد بالرغم مما قد يكون من تجريب في الشكل أو المضمون "[١٣١]..

وقد أثارت مسرحيات هذا الكاتب الكثير من المناقشات والمجادلات، لأنه

---

(١٢٨) جزء من رسالة بعث بها عبد الكريم برشيد إلى السيد حافظ وردت في الغلاف الأخير للكتاب المتضمن لمسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ.

(١٢٩) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى: السيد الهبيان. جريدة السياسة الملحق ١٩٨٤/٤/٢٨.

(١٣٠) مر.ن.ص.ن.

(١٣١) الوعي السياسي في مسرح السيد حافظ : مازن الماحي مقال ورد في كتاب الأشجار تنحني أحيانا: السيد حافظ.ص ٣٠٢.

اقتحم من خلالها عوالم كثيرة ومس في كتاباته المفاهيم المستقرة في أذهاننا سواء أكانت فنية أم اجتماعية أو فكرية أو سياسية بصورة قوية مباشرة . ومن هنا كان لابد أن يثير مسرحه عاصفة من الآراء المؤيدة والآراء المعارضة على السواء ، بيد أن جهد هذا الكاتب في حقيقة الأمر هو جهد فيه كثيرا من العمق والأصالة والحضارة، وهذا ما دعا "مازن الماحي" أن يقول عن هذا الكاتب إنه "... يؤكد بإنتاجه الفكري المسرحي يوما بعد يوم أنه من أوائل كتاب المسرح العربي بل يعتبر بحق رائد اتجاه جديد في الفكر المسرحي المعاصر"(١٣٢)، بل إنه من المجددين في هذا المسرح بما يحمله من حساسية فنية، وتفكير أو فكر عميق ، وفلسفة خاصة وإيديولوجية إسلامية برزت بشكل كبير في كتاباته المسرحية كمسرحية (ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري)، و(حكاية الفلاح عبد المطيع) و(مدينة الزعفران) ومسرحية (علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا).

" وتـــدور كتابات هذا المبدع دائما حول الإنسان المعاصر.. الإنسان المطحون بين الأمل والاكتراث لذلك فهو يهتم اهتماما كليا بمشكلة الإنسان المعاصر والضغوط الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملقاة عليه. ويحاول أن يقتحم هذه العوالم في داخل الإنسان"(١٣٣)

ويبرز هذا من خلال مسرحياته التي ما فتئ يبذل جهدا لا نظير له في البحث والتنقيب للكشف عن معاناته أكثر فأكثر.

إن المسرح التجريبي بالنسبة "للسيد حافظ" ضرورة ملحة ، وهو الملاذ الوحيد الذي يمنح للإنسان فرصة المواجهة مع الذات الواقع ومع الذات المجتمع ومع الذات الإنسان " . المسرح التجريبي ضرورة لأنه يعني هدما وبناءا، تراثا ومستقبلا ورؤى وفكرا وفنا [المسرح التجريبي كما يراه

---

(١٣٢) مر.ن.ص.ص.٣٠٤/٣٠٣.

(١٣٣) السيد حافظ وإشكالية التأصيل في المسرح العربي :صليحة حسيني .ص٤٠..

السيد حافظ هو أيضا] ضرورة لإنقاذ المتفرج العربي المريض فكريا و فنيا ونفسيا"(١٣٤)

لقد وجد "السيد حافظ" في المسرح التجريبي ما لم يجده في أي لون أدبي آخر، ولم يكتف بالمحاولات التي سبقته في مجال الدراما بل كان يطمح إلى ما هو أفضل وأحسن، إلى مسرح جريء وجاد، لذا فقد كان معتمدا على واقعه ".. ومغامرا جريئا يعطي كل نفسه ويبذل كل طاقاته باحثا في هذا الواقع المتخم بالتكرار عن حياة فريدة وتنفسات جديدة لكن الواقع يرفض المغامرين في زمانهم" ، إلا أن هذا الرفض لم يحل دون مواصلة هذا الكاتب لرسالته مبرزا رؤاه وأفكاره وفلسفته ودون أن يتأثر بالحملة التي شنت ضده من قبل أولئك الذين لم يفقهوا كنه التجارب الجديدة التي جاء بها نظرا لتعصبهم ولضيق نظرتهم، ولتعوّدهم على قوالب جاهزة لا يبغون لها بديلا. " ولا زالت مسرحيات السيد حافظ تتوالى في الظهور تأكيدا لاتجاهه التجريبي الذي يحاول إثباته في المسرح المصري خاصة والمسرح العربي عامة، هذا في الوقت الذي صمت فيه العديد من كتاب المسرح الجادين وغابت فيه العديد من الأقلام الجادة التي أفسحت المجال واسعا للمسرح التجاري "(١٣٥)، ولكن وحده رفع شعار التحدي وسار على دربه الذي اختاره دون أن يتأثر بتلك الحملات التي واجهته منذ البداية، لأنها ما كانت لتحد من عزيمته أولتثنيها. فقد تعرض في مسرحه إلى العديد من القضايا منها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية كما" ... أبدى ..موقفه من القضايا الوطنية ودوره فيها، فكان السيد حافظ في مسرحياته الكاشف والمحرض على التغيير والتقدم والرقي ... وكانت كتاباته تثبت دوما أنه أحد المناضلين الحقيقيين الذين ساهموا بالكلمة

---

(١٣٤) مر.ن.ص.٢٦.

(١٣٥) الفلاح المصري في مسرح السيد حافظ: خديجة فلاح. ص.٣٨

الحقيقية ... الكلمة الطلقة وذلك لخدمة القضايا الجماهيرية ورفع المعاناة عن كاهل الشعوب المغلوبة على أمرها "[١٣٦].

ويمكننا القول إن "السيد حافظ" يعد الأب الروحي للمسرح التجريبي والطليعي العربي ورائده الذي حمل على عاتقه مهمة الإرتقاء به وإخراجه من الدائرة المغلقة التي كان يدور في ظلها طيلة سنوات عديدة. لقد اضطلع هذا الكاتب بمهمة خطيرة ومهمة في ذات الوقت، وقد تطلب ذلك الكثير من التضحيات والصمود أمام الجمود الفكري لذوي العقول المتحجرة. ولا يزال هذا الكاتب يسير بخطى ثابتة على مساره ودربه الذي رسم حدوده بكل دقة. على الأقل في كتابة السيناريوهات بعد أن أعلن اعتزاله للمسرح عام ١٩٩٠ ضمن الطبعة الثانية لمسرحيته) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى (وقد جاء في الإعلان على وجه الخصوص مايلي : قررت اعتزال المسرح نادما على أنني أمضيت ثلاثين عاما ممثلا ومخرجا للمسرح في العالم الثالث عامة والوطن العربي خاصة تاركا المسرح لرجال أقدر منّي فنيا وأكبر منّي وظيفيا وألمع منّي إعلاميا" [١٣٧]

وقد اقتفى آثارهذا الكاتب الكثير من تلاميذه الذين حملوا شعارا من أجل مسرح جاد وجريء يخدم الإنسان أينما كان وحيثما وجد، مسرح لا يعترف بحدود المكان والزمان واللغة ، مسرح الإنسان لأجل الإنسان . فما أحوجنا إلى مسرح كهذا وإلى كاتب كهذا الكاتب؛ الذي عانى الكثير من أجل إرساء دعائم مسرح جديد، ولم يتأثر أبدا بتلك المحاولات الفاشلة التي كانت تسعى للحد من نشاطه وتجاربه، لأنه كان يعلم علم اليقين أن " المــؤلف المسرحي التجريبي مثل الجندي في إحدى حروب العصابات، ومهما كانت عقيدة المؤلف السياسية، فإن فنه ليس إلا تعبيرا عن حالة روحية كامنة

---

(١٣٦) مر.ن.ص.٣٩ .

(١٣٧) كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى: السيد حافظ.

في وعيه ، وأعتقد [يقول السيد حافظ] أن أبسط مفهوم للكاتب التجريبي في الوطن العربي حالة (الضد) التي تهز المفاهيم العتيقة ليحدث الزلزال الفكري".

وحدوث هذا الزلزال يستلزم كنتيجة حتمية، قيام حملة مضادة، لأن المســـرح التجريبي " يظل إدانة لحالة البلاد الذهنية التي يعيشها المواطن العربي، والتجريبيون هم القائمين على لحظة "تنوير" العــقل" على حد قول "السيد حافظ".

إن الهدف الأساسي للكاتب كما يقول "سعد أردش" " ليس المسرح في حد ذاته، ليس الصيغة الفنية على أي شكل من الأشكال ولكنه الكلمة المضمون، إنه يمتلئ ثم يصبه في قالب فني، ومضامين ذات صبغة إنسانية لا تثير جانبا واحدا من جوانب البناء الإجتماعي، إنك تلمس في العمل الواحد كل ركائز التكوين الإجتماعي : الأخلاق ، الدين ، العلم ، الحضارة ، التاريخ ، التراث ، في إطار الفكر السياسي والإقتصادي والعسكري".

وختاما فإن المتأمل لأعمال "السيد حافظ" المسرحية يجدها كما يقر ، الكاتب "عبد الكــريم برشيد.. " تحدق في الناس والأشياء بعينين : العين الأولى عربيـــة وهي مفتوحة على الــ" نــحن"و" الآن " والــ " هنا " أما الثانية فهي غربية مفتوحة على المسرح الأوربي كتجارب جريئة وجديدة ومدهشة. هذا الازدواج في الرؤية والتعبير هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبي الغربي ، إنه لم يسقط في اللامعقول أو العبث لأنه اكتفى بمحاورة الشكل العبثي من غير أن يغوص في مضمونه الفكري، وهو مضمون وجودي محض... – حتى هلوساته المحمومة وتحليقاته - لا يفقد الصلة بالأرض التي يقف عليها ، ولا ينسى المكان والزمان والناس والقضايا، إنه يبتعد – شكليا ليقترب مضمونيا . فقد نجد

أن مسرحياته بعيدة عن جزئيات الواقع ، ولكنها قريبة من روح هذا الواقع ، قريبة منه لحد الإنصهار فيه".

تلك هي ميزة أعمال "السيد حافظ" على وجه العموم والتي تعطيها سمة الاستقلالية والتفرد والتميز عن غيرها من الأعمال .

قراءة في مسرحية (عبد اللّه النديم)
للسيد حافظ
بقلم : أحمد مرزاق
المغرب

تمهـــيد:

ما فتئ نقاد العرب المحدثون في الآونة الأخيرة، يركزون على القراءة المزدوجة للمسرح: قراءة نصية وقراءة ركحية. ويرون أنه "بغير هذه القراءة المزدوجة فإن المسرح لا يكون أبدا"[(١٣٨)]. لكن في غياب النص الركحي/ العرض، فلا مفر من القراءة النصية رغم الإيمان بعدم كفايتها. من هذا المنطلق حاولنا قراءة مسرحية "عبد الله النديم" لصاحبها السيد حافظ[(١٣٩)] متبعين الخطة التالية:

١- ملخص المسرحية.

٢- أهم القضايا والمواضيع التي عالجها النص.

٣- المكونات الجمالية.

١- ملخص المسرحية:

رغم إيماننا بأن التلخيص خيانة للنص عامة، والإبداعي خاصة، فلا مفر من إعطاء ملخص موجز عن مسرحية " عبد الله النديم " لصاحبها الكاتب المسرحي والمخرج السيد حافظ.

تتكون المسرحية من فصلين متقاربين من حيث عدد الصفحات. واختيار فصلين لمعالجة سيرة عبد الله النديم معالجة فنية، أملته إلى حد بعيد سيرته التاريخية. فأول مشهد يفاجئنا هو مشهد البحث عن عبد الله النديم. وهو البحث الذي جندت له السلطات الإنجليزية كل قواها من إعلام ومخبرين وإغراءات مالية، يمثل المفصل الرابط بين لحظتين متمايزتين في حياة عبد الله النديم، فبعد موقعة "التل الكبير" الفاصلة ١٨٨٢/٩/١٣،

---

(١٣٨) عبد الكريم برشيد مقدمة مسرحية مهرجان المهابيل والنزيف لمحمد مسكين، منشورات دار الأطفال، الطبعة ١، ١٩٨٧، ص: ١١.

(١٣٩) السيد حافظ : مسرحة عبد الله نديم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ١٩٩٧.

واستسلام القاهرة والقبض على القادة جميعا، "تبدأ مرحلة جديدة من حياة النديم تدل على نوع جديد من النبوغ والعبقرية بعيدا عن الزعامة والخطابة والكتابة والآداب[١٤٠]. وقد "خضع" الكاتب إلى هذا التقسيم، فعالج في الفصل الأول أهم الأحداث التي عاشها عبد الله النديم منذ ولادته عام ١٨٤٥ إلى واقعة "التل الكبير" ١٨٨٢، فحدثنا عن ميلاده، ودراسته الأولى، وعمله في مكتب تليغرافي ملحق "بالقصر العالي"، قصر أم الخديوي الأميرة خوشيار خانم، وتردده على مجالس العلم والأدب، وتعرفه إلى كل من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده وعرابي، وكتاباته النارية في جريدة "التنكيت والتبكيت"، وتأسيسه للجمعية الخيرية الإسلامية، لينضم في الأخير إلى ثورة عرابي مساهما بآرائه وأفكاره، ولاعبا دور الخطيب المحرض.

أما الفصل الثاني، فيبدأ بعد فشل الثورة وتسليم جميع القيادات، إلا عبد الله النديم الذي فضل أن يعيش تسع سنوات من المغامرة والمخاطرة الغريبة، فظل مختفيا عن أعين النظام، والبوليس يجد في أثره، ويقدم الإغراءات المالية لمن يبلغ عنه. وقد قدم لنا الكاتب من هذه المرحلة الثانية أهم الأحداث، منها اختفاؤه واتصاله بالفلاحين الذين آووه وتعاطفوا معه، ومنها حادث التبليغ عنه من لدن رجل دولة متقاعد "حسن الفرارجي"، ونفيه إلى يافا، ثم عودته بعد وفاة الخديوي توفيق ١٨٩٢، وتأسيسه لجريدة "الأستاذ"، ونفيه ثانية إلى يافا، ومنها إلى الأستانة ليلتقي برفيق الدرب جمال الدين الافغاني، ثم وفاته عام ١٨٩٦.

٢- أهم القضايا والمواضيع التي عالجها النص:

هذه المسرحية إعادة لكتابة تاريخ شخصية مصرية فارقت

---

(١٤٠) عبد الله النديم:سلسلة نوابغ العرب، العدد١٠، دار العودة بيروت، ١٩٧٥، ص:٨٦.

عالمنا منذ قرن تقريبا. وكتابة التاريخ فنيا تخلق مشاكل كثيرة. فكيف يمكن للمبدع أن يذعن للحقيقة التاريخية من جهة. وكيف يمكنه أن يطلق الخيال لنفسه من جهة ثانية؟

الملاحظ أن التاريخ في العمل الإبداعي يظهر كمادة صماء، يمكن للقارئ أن يتعامل معها بانتقاء، ويقارن كل المعلومات الواردة في المسرحية بالمراجع التاريخية. لكن قراءة مسرحية أو أي عمل إبداعي لا تعني أننا نقرأ تاريخا بالمعنى العلمي. فالكاتب المسرحي يأخذ موقفا داخل المادة التاريخية، ويعيد بناءها فنيا وفق منظوره، فيقع أولا الحذف والإقصاء لمجموعة من المعلومات التي يراها المبدع بحدسه غير مجدية. ثم ثانيا يعمل المسرحي على قراءة الحدث التاريخي وتأويله . فيقدم لنا نموذجا للشخصية التاريخية يستجيب لرؤيته. وهذا الأمر لا يعني أن المؤرخ محايد، بل نرى أنه أقل تحيزا من المسرحي. فالشخصية التاريخية التي يجتهد المؤرخ لتقديمها هي شخصية واقعية تاريخية. لكن الشخصية المسرحية، -على حد تعبير محمد مسكين-، على عكس ذلك "فهي أكثر من ذاتها، إنها فرد بصيغة الجماعة إنها أنا بدلالة النحن"[١٤١].

فما هي أهم القضايا التي حبلت بها مسرحية "عبد الله النديم"؟

سنحاول التركيز على قضيتين رأيناهما أساسيتين:

أ- قضية الفن:

ارتبط الفن عامة والتمثيل خاصة في ذهن عامة الناس إما بالتسلية، وإما بالمحرم. ودار جدل واسع حول المسرح، حتى وصل إلى حد التحريم بالمغرب[١٤٢]، وقد تعرض رجالات النهضة العربية في بدايتها

---

(١٤١) محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة. مجلة التأسيس، العدد ١، السنة ١، ١٩٨٧، ص: ٥٦.

(١٤٢) مثل الفتوى التي أصدرها الفقيه أحمد بن الصديق في رسالته "إقامة الدليل على حرمة التمثيل".

للتهميش والنفي بسبب تعاطيهم لهذا الفن "المستورد"(١٤٣).

والمسرحية مسكونة بهذا الهاجس. فعبد الله النديم يحضر في هذه المسرحية باعتباره يمثل فكر قطاع عريض من المثقفين العرب الذين حاولوا الدفاع عن الفن عامة، والمسرح خاصة وبشتى الوسائل. فإذا كان الأب مصباح،- وهو يمثل الثقافة السائدة الملتزمة بما هو موجود من القيم،- يرفض اشتغال الإبن بالفن، فإن الولد يخرج عن هذه القيم، ويحاول تأسيس قيم جديدة، سواء على المستوى السياسي أم الاجتماعي، ويحاول بناء مفهوم جديد للفن. فهو عنده: "مش تسلية وكلام فاضي"(١٤٤) كما اعتقد عفان، بل هو "... زي السكين يا تستخدمه في الخير يا تستخدمه في الشر سلاح ذو حدين"(١٤٥). لهذا اختار الطريق الصعب حين خيره الوالد مصباح بين "الأدبياتية"(١٤٦) "والعلم". فالتمثيل عند النديم " فن عظيم .. ألف واحده من الفنانات والممثلات في القصر.. لو عندي البنات دول أعمل بيهم تمثيليات أغرق بر مصر تمثيل ... تمثيلي يعلم الناس ويفوق الناس ويربي الناس .. التمثيل تربية يا عفان فاهم .. مش تسلية وكلام فاضي"(١٤٧). وهذه الأمنية التي خامرت عقل النديم وهو في قصر خوشيار خانم، سيحققها بعدما أكد له رفيق الدرب جمال الدين الأفغاني رسالة الأدب:

- النديم: ... ما دور الأدب يا شيخ جمال الدين الأفغاني؟

---

(١٤٣) وقصة أحمد خليل القباني (١٨٣٥-١٩٠٢) معروفة في: محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ١٨٤٧-١٩١٤، دار الثقافة، بيروت، الطبعة ٣، ١٩٨٠، ص: ٦٦-٦٧-٦٨.

(١٤٤) المسرحية، ص: ١٨.

(١٤٥) المسرحية، ص: ١٨.

(١٤٦) كان يطلق هذا الإسم على جماعة من الفقراء أتقنوا صناعة الزجل فراحوا يطلبون الرزق عن طريقه. يراجع: عبد الله النديم، مرجع سابق، ص: ٤٣.

(١٤٧) المسرحية، ص: ١٨.

- الأفغاني: الأدب لابد وأن يخدم الشعب.. ويطالب بحقوق الشعب ويدفع عنها الظلم و...[١٤٨].

لقد أسس النديم مدرسة فأمل أن يدرس فيها: العلوم والأخلاق والأدب والتمثيل والخطابة[١٤٩]. ولما يتآمر عليه مجلس الإدارة، مفتعلين الأسباب، ومعبرين عن الموقف المضاد من الفن: "قال إيه النديم بيعلم الأولاد التمثيل وخطابة.. تمثيل وتقليد وخطابة والله حرام"[١٥٠]، يقدم استقالته مرددا العبارة التي طالما رددها كل منافح عن الفن الجاد: "الفن مش حرام والتمثيل مش حرام مادام بيصحي الناس.. وأنا نفسي الناس تصحى بالطبلة والزمارة والضحكة.. الناس لازم تفهم"[١٥١].

فقضية الفن كما يظهر من خلال مقاطع من المسرحية، قضية قطب رغم مرور قرن على ميلادها. لهذا أولاها الكاتب اهتمامه. بل عبر بلسان النديم عما يختلج في صدره موجها خطابه إلى الذين جعلوا من الفن وسيلة للتسلية، أو جعلوه فعلا محرما.

ب- رد الإعتبار لما هو شعبي أو التأريخ للبطل الشعبي:

بدأت في الآونة الأخيرة تنداح الفوارق بين الثقافة "العالمة" والثقافة "الشعبية". وبدأ يبرز الاهتمام المكثف بالثقافة الشعبية دراسة وتوظيفا. وكان المسرح سباقا إلى الاهتمام بالشعبي في إبداعاته وتنظيراته. ومسرحية "عبد الله النديم" تحفل بهذا الشعبي بأشكال مختلفة. ففي الكلمة الأولى يصف الكاتب عبد الله النديم بـــ"الصعلوك". وهذه الكلمة لها دلالتها في معجمنا الثقافي. وفي الختام يخرج كل الممثلين عن المسرح مرددين بصوت واحد:

(١٤٨) -المسرحية، ص: ٧٢.
(١٤٩) - المسرحية، ص: ٥٨.
(١٥٠) - المسرحية، ص: ٦٧.
(١٥١) - المسرحية، ص: ٧٠.

"...ونسيتوا تعملوا لزعماء الشعب ميادين وتماثيل تصحي ذاكرة الإنسان وتعلم الولاد الجايين أن فيه زعماء شعبيين زي عمر مكرم.. وعبد الله النديم وأحمد عرابي.. صحيح هما مش بشاوات ولا من طبقة البهوات.. لكنهم هما اللي عبروا بالشعب بحر الظلمات"(١٥٢).

والانحياز لكل ما هو شعبي يظهر في مواطن كثيرة، بدءا باختيار التاريخ لشخصية شعبية درجت في "حي المنشية الشعبي المكتض بصغار الحرفيين والكسبة"(١٥٣)، وتشكلت خطوط أفكارها الأولى داخل جو عابق بالفقر وخشونة العيش، وانتهاء بالاهتمام بكل ما هو شعبي: أغان ومكان وأحداث. فعبد الله النديم، كما تروي أمه فلاح ابن فلاح، ينحاز للفقراء ويرى أن المقتدر يدفع مصاريف المدرسة، و"الفقير ما يدفعش وابنه يتعلم"(١٥٤). فهو على حد تعبير إحدى شخصيات المسرحية: "عايز أولاد العامة والسوقة تتعلم"(١٥٥).

وأخلاق الأبطال الشعبيين تلف هذا البطل الأسطوري. فهو يدافع عن "ابن البلد" عبد الرحمن في قصر خوشيار، ويرفض الإهانة لما يطلب منه تقبيل اليد. بل ينتفض لما تداس كرامة "ابن حارته"، فيصرخ في وجه التركي خليل آغا ويشتمه: "مطرود مطرود.. طز.. رزقي على الله.. وبعدين أنا مش كلب.. الكلب هو اللي بيبوس الأيادي.. أنا الوحيد اللي مش كلب في المكان ده"(١٥٦).

فعبد الله النديم نموذج للزعيم الذي يخرج من صلب الشعب، وقد تشرب روحه ومبادءه وقيمه، وعرف مواطن قوته وضعفه بل ومأساته، فيحاول المساهمة في تغيير وضعه. فإذا كان أبوه مصباح يقدم الغذاء

---

(١٥٢) – المسرحية، ص: ١٤٥.
(١٥٣) – عبد الله النديم: مرجع سابق، ص: ١٩.
(١٥٤) – المسرحية، ص: ٥٨.
(١٥٥) – المسرحية، ص: ٦٧.
(١٥٦) – المسرحية، ص: ٣٢-٣٣.

المادي لهذا الشعب، فإن عبد الله النديم يقدم له الغذاء الفكري. يقول لأبيه بعد أن رجع من تجواله وطلب منه أن يبقى معه في الفرن : "يا با مش حنرجع للحكاية دي تاني أنا اخترت طريقي.. وأنت طريقك تعجن قلبك رغيف.. وأنا بعجن كلمتي رغيف"(١٥٧).

والكاتب السيد حافظ لا ينسى أن يرسم لنا ملامح الطرف الثاني في هذه العلاقة. فإذا كان عبد الله النديم زعيما شعبيا، فإن هذا الشعب لا يتخلى عن زعيمه في وقت المحنة. يقول أحد أبناء حارته: "يا أم عبد الله صحيح أنا في احتياج لألف مليم.. لكن مش عايز حاجة.. ولو جه عبد الله النديم حا أخبيه.. في رمشي حا أخبيه.. في قلبي ولادي حا أخبيه"(١٥٨). ويرد الجميع: "أيوه.. كلنا حا نخبيه"(١٥٩). وقد خبأه هذا الشعب مدة تسع سنين، فقدم له العون واعترف له بالفضل. يقول محمد الهمشري، العمدة الذي وراه عن أعين البوليس :"أنت عطفت على مصر كلها.. لو مصر كلها عطتك بناتها وفلوسها ما توفيكش حقك يا أستاذ.. وحنا عملنا الواجب يا أستاذ"(١٦٠)، أو يطلب منه قاسم أمين وكيل النيابة: "اسمح لي أبوس جبينك وأبوس أيديك"(١٦١)، لأن عبد الله النديم أدرك جوهر هذا الشعب فقال: "إن المصري زي الجوهرة اللي عليها تراب.. تنفضه .. يطير التراب وتفضل الجوهرة"(١٦٢). فعلم:

"صالح": "ده أنت علمتني وفهمتني إزاي ما أعيش حمار وأن البلد دي بلدنا بالوحدة يا عم عبد الله"(١٦٣).

---

(١٥٧) – المسرحية، ص: ٣٨.
(١٥٨) – المسرحية، ص: ٢٨.
(١٥٩) – المسرحية، ص: ٢٨.
(١٦٠) – المسرحية، ص: ١٠٧–١٠٨.
(١٦١) – المسرحية، ص: ١٢٦.
(١٦٢) – المسرحية، ص: ٢٨.
(١٦٣) – المسرحية، ص: ١٠٤–١٠٥.

و"فاطمة": "يعني إيه وطن يا أستاذ..؟
"كلامك حلو يا أستاذ. احكي لي عن أحمد عرابي"(١٦٤)،

و"الزمارة": "مش حا سلمه يا أم عبد الله ما تخفيش.. ده هو اللي علمني القراية وشغلني في بيع الجرايد..."(١٦٥).

يظهر من خلال النصوص المستشهد بها أعلاه، ومن خلال المسرحية عامة، أن الكاتب السيد حافظ يعيد الاعتبار لما هو شعبي سواء باختياره الشخصية الرئيسية لكتابة سيرتها- فهي شخصية هامشية ليست لها أصول نبيلة أو إلهية كما عودنا المسرح اليوناني-، أم بالأغاني المبثوثة داخل المسرحية، أم باللغة التي تمتح منها الشخصيات.

٣- المكونات الجمالية:

أ- البناء المعماري:

يلاحظ أن الكاتب لم يأت على كل الأحداث التي تزخر بها سيرة عبد الله النديم، بل ركز على الأحداث التي تلائم طرحه الفكري. وهذا لا ينال من إبداعية الكاتب، وإنما هي سمة الكتابة الإبداعية. كما يلاحظ عليه من جهة ثانية محافظته على الترتيب التصاعدي المألوف للأحداث، محاولا تجاوز صرامة هذا الترتيب بتقنية "فلاش باك".

فالفصل الأول يتكون من :

١- البدء بالحدث المفصلي في حياة النديم: فعبد الله النديم مختف بعد موقعة التل ١٨٨٢ وفشل الثورة، والشرطة الإنجليزية تبحث عنه في حارته الشعبية، وتستنطق والده الذي يقدم للقارئ /المتفرج معلومات تاريخية تخص ميلاده ومدرسته الأولى.

- النهاية: عبد الله النديم وهو هارب من حارته يقابل مصطفى كامل.

فالمشد الأول من حيث التاريخ يأتي بعد هروب النديم من الحارة بعد فشل

(١٦٤) - المسرحية، ص: ١٠٨.
(١٦٥) - المسرحية، ص: ٢٨.

الثروة وتسليم القيادة. لكن الكاتب ابتدأ به مسرحيته، أي ابتدأ من حيث انتهت المرحلة الأولى من حياة النديم، ليعود عبر مجموعة من المشاهد ليؤرخ لحياة النديم مستغلا تقنية "فلاش باك". فمثلا: عندما يكون الضابط يستنطق الأب مصباح عن ابنه النديم، ينتقل المشهد إلى طفل في تسع سنوات لتغطية مساحة فارغة من تاريخ النديم لم يعرفها القارئ بعد. وكذلك عندما يسأل المخبران صديقه عبد الرحمن، صاحب دكان حارته، عنه ينتقل عبر "فلاش باك" ليحدثنا عن مرحلة مهمة من حياة النديم، وهي عمله في مكتب تليغرافي ملحق "بالقصر العالي:" قصر خوشيار خانم. وكذا عمله عند العمدة "البداوي". أما بعد ذلك، فالأحداث تتصاعد إلى أن تصل إلى فشل الثورة والهروب من السلطات الإنجليزية.

أما الفصل الثاني، فيشكل مرحلة جديدة من حياة النديم. ويظهر الترتيب التصاعدي في هذا الفصل جليا. فمن مشهد التحقيق مع الأب مصباح إلى وفاة النديم، تتلاحق المشاهد لترسم خطا تصاعديا مفضيا إلى النهاية.

ب- الصراع الدرامي:

يمثل الصراع الدرامي "ركنا أساسيا في الخطاب المسرحي"(١٦٦). بل يعتبر غيابه سندا في تعليل غياب المسرح عند العرب كما يذهب إلى ذلك محمد عزيزة. والصراع يعبر عن ذاته عبر مجموعة من الأشكال: تعارض الشخصيات والأفكار والمواقف والأحداث. كما يتخذ أشكالا عدة: برز منها في مسرحية عبد الله النديم الصراع الأفقي، وهوالذي يواجه فيه الفرد "قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض"(١٦٧). فالنديم يقف في جبهة مواجها كل القيم المفروضة، ويحاول طرح قيم بديلة وبوسائل تناهض وسائل الخصم. فعدوه واحد وإن تجلى في أشكال مختلفة.

---

(١٦٦) مصطفى رمضاني: بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال شهر زاد، منشورات جريدة الشرق، وجدة، ١٩٩٥، ص: ٥٧.

(١٦٧) محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، منشورات العيون، الطبعة ٢، ١٩٨٨، ص:١٩.

فالنديم يطمح إلى العدالة بكل أشكالها وعلى كل المستويات، لكن تقف في وجهه قوى رجعية كثيرة، أولاها وأشدها ضراوة المستعمر الإنجليزي المتحالف مع القوى الداخلية. فعلى المستوى السياسي يقف في وجهه:

١- المستعمر الإنجليزي الذي جاء إلى مصر يردد المقولة المسكوكة المعروفة: "إحنا جايين على شان استقرار مصر ونطعم الجيعانين.. إنجلترا العظمى جاي مصر على شان تطعم الناس الغلابة المصريين"[١٦٨]. والذي يقف في وجهها، يتهم بالتحريض على أمن الدولة، وإثارة الفتن والقلاقل كما عودنا التاريخ.

٢- القوى الداخلية المتمثلة في النظام التركي والمتعاونين معهم من المصريين، مثل حمزة فتح الله صاحب جريدة "الاعتدال" التي تولت نشر خبر القبض على النديم، والمكافأة المالية التي حددتها الدولة. وهي جريدة كما وصفها النديم: "بتشوه في عقول الناس.. وبتفسد أفكار الخلق"[١٦٩]. والذي يقف في وجهها ينعت بالكفر يقول فتح الله: "إبنك كفر.. كاتب يجب إصلاح الأزهر.."[١٧٠]. وهي التهمة نفسها التي وسمت بها إنجلترا النديم إلا أن تهمتها سياسية "التحريض" وهذه دينية "الكفر".

وهذا الصراع مع هذه الأطراف يلخصه الزمارة في قوله: "وعثمانلية عايزينه وإنجليز.. وخونة مصريين أفندية.. مطلوب النديم.. مطلوب لسانه يقطعوه.. تلت دول كبار الأستانة والخليفة العثماني وملكة الأنجليز والخديوي واقفين قدام لسان النديم"[١٧١].

أما على المستوى الاجتماعي، فتقف في وجهه مجموعة من

---

(١٦٨) - المسرحية، ص: ٩٧.
(١٦٩) - المسرحية، ص: ٤٥.
(١٧٠) - المسرحية، ص: ٥١.
(١٧١) - المسرحية، ص: ١١٢.

القيم البالية المتوارثة، التي تؤمن بقدرية الوضع الاجتماعي، وبالقيم الفردية، وتلتزم الحياد أو تختار طريق المدارات. فهذا أبوه مصباح اختار أن يكون فرانا، وألا يهتم بأمور الناس. يقول: "أنت مين وصاك بالناس.. إحنا يا بني مش من الكبار"(١٧٢)، ثم: "إنت مالك ومال الوطن.. إنت فاكر نفسك عرابي وللا البارودي؟"(١٧٣).

وأعضاء مجلس الإدارة يقف في وجه إصلاحات النديم: "طول عمرنا نعرف أن التعلم يكون دين وتفسير وحساب" و"قال إيه النديم بيعلم الأولاد تمثيل وخطابة.. تمثيل وتقليد وخطابة والله حرام"(١٧٤). فيتهمه ويشكك في ذمته.

لذلك يحاول النديم خلخلة هذه التراتبية الاجتماعية التي سارت قدرا مفروضا بإثارته للسؤال يقول: "مين هما الكبار ومين الصغار.. ليه الصغير صغير والكبير كبير.. وصحيح أن الكبير كبير وللا هو صغير ومتخفي جو الريش.. وساعات بيدهن وشه للناس ورنيش..."(١٧٥).

لكن الفساد في مصر أقوى من قدرات النديم. يقول لزوجته: " الفساد في مصر أقوى مني يا خديجة.. الفساد في مصر له نياب زي الدياب"(١٧٦).

و"الحرب الجوانية كبيرة يا خديجة.. جوه مصر فيه حرب كبيرة.. حرب على الفساد"(١٧٧).

وهذا لا يعني الاستسلام، وإنما هو اعتراف بالواقع. فالنديم حاول مواجهة كل الأوضاع وبطرق مختلفة تناسب العدو. لذا أسس جريدة

---

(١٧٢) – المسرحية، ص: ٣٨–٣٩.
(١٧٣) – المسرحية، ص: ٣٩.
(١٧٤) – المسرحية، ص: ٦٧.
(١٧٥) – المسرحية، ص: ٣٩.
(١٧٦) – المسرحية، ص: ٦٨.
(١٧٧) – المسرحية، ص: ٦٨.

التنكيت والتبكيت وجريدة الأستاذ بعد عودته من المنفى من يافا، وأسس الجمعية الخيرية الإسلامية، وانضم إلى حزب الإصلاح، وشارك في الثورة العرابية... فصراع النديم كما يظهر من خلال المسرحية صراع أفقي يواجه فيه قوى معلومة لها قدراتها المادية والفكرية، وليس صراعا ميتافيزيقيا مثل الذي يواجهه البطل اليوناني.

ج- الشخصيات:

يقول محمد مسكين: "إن الشخصية المسرحية ... هي المحور الدال الذي تتحرك حوله الكتابة المسرحية ككل بل هي أساس العملية المسرحية بأكملها"(١٧٨). ثم يضيف "إن الكتابة المسرحية تضيف بعدا جديدا للشخصية الإنسانية... إن الإنسان يشخص دوره بطريقة فردية في الحياة... إن الشخصية المسرحية على عكس هذا هي أكثر من ذات إنها فرد بصيغة الجماعة إنها أنا بدلالة النحن"(١٧٩). فعلاقة الإنسان الفردي العياني بالشخصية الإبداعية هي علاقة جزء بالكل كما يعبر عنها في المنطق، فالشخصية المسرحية تكون جنسا يندرج تحته مجموعة من أفراد الواقع. وهذا الأمر كنا قد أشرنا إليه من قبل حين تحدثنا عن الكتابة التاريخية والكتابة الإبداعية، ومنه أن الشخصية في المسرح تمثل كلا له أبعاده النفسية والفكرية والاجتماعية، ومن هنا فعبد الله النديم التاريخي في المسرحية يبدو شخصية كلية وقد عبر عن هذه الفكرة حين قال: "أنا مصر بن بنصر بن حام بن نوح عليه السلام.. أنا اللي شلت الأمانة والبد خدت.. أنا مصر يا فاطمة"(١٨٠). فهو يمثل تاريخ المقهورين والفقراء. لهذا يمكن تحديد ملامح هذه الشخصية. فهي تنتمي إلى أصول فلاحية، وتتحيز إلى الفقراء، وتقيم في حارة شعبية، وتتواصل مع الناس في فضاءاتها. يقول

(١٧٨) – محمد مسكين: مرجع سابق، ص: ٥٦.
(١٧٩) – محمد مسكين: نفسه، ص: ٥٦.
(١٨٠) – المسرحية، ص: ١٣٦.

النديم: "أنا حياتي كلها مصر.. أعرفها ببيوتها حواريها قهاويها.. شوارعها غناويها"[١٨١]. وهذه الشخصية تقاطع الفضاءات التي تجلب لها الشبهة. يقول النديم: "ده راجل سيرته بطالة وأنا ما عنديش استعداد أبقى شبهة.. أنا رايح طنطا أحضر المولد.. وآجي الصبح أحضر وهو يقصد امتناعه عن الذهاب إلى قصر الخديوي الذي طلب منه الزيارة. كما تتبنى هذه الشخصية مفاهيم محددة وواضحة للقضايا المطروحة. فالكتابة -مثلا- عندها قضية فـ"مش كل من مسك القلم كاتب ولا كل من كتب كاتب.. ولا كل من ركب الحصان فارس.. وأنا فارس كلمة يا فاطمة.. ما أقدرش أبقى كاتب زي بردعة الحمار.. وما أقدرش أبقى من الخصيان"[١٨٣]. فهي حين تكتب تعري الوضع وتكشف النقاب عن المستور، يقرأ لنا أحد محرري جريدة الاعتدال لصاحبها حمزة فتح الله، مقطعا من كلام عبد الله النديم ورد في جريدة التنكيت والتبكيت: "شوف كاتب إيه على الخديوي.. ما جدوى الأبيرا التي بناها والشعب جائع.. ما جدوى..."[١٨٤].والتمثيل عندها رسالة شريفة ونبيلة: "مش تسلية وكلام فاضي"[١٨٥] كما اعتقد عفان.

فالنديم إذن شخصية بصيغة الجمع، تلخص "رؤية للعالم". وهي تتكامل وشخصيات أخرى داخل المسرحية، كما تتنافى مع شخصيات أخرى.

د- التناص:

إن النص في نهاية الأمر علاقة حضور وغياب. فهو فضاء تتداخل فيه مجموعة من المرجعيات والأفكار والقضايا وبقايا نصوص، ومن هنا لا

(١٨١) - المسرحية، ص: ٥٤.
(١٨٢) - المسرحية، ص: ٦٩.
(١٨٣) - المسرحية، ص: ١٣٤-١٣٥.
(١٨٤) - المسرحية، ص: ٤٧.
(١٨٥) - المسرحية، ص: ١٨.

يمكن الحديث في وقتنا الراهن إلا عن النص الهجنة. فلا وجود لنص أصيل منفصل عن النصوص الأخرى.

ونص عبد الله النديم لا يشذ عن هذه القاعدة. فالمسرحية تتناص أولا مع جنسها. فهي مسرحية استعراضية غنائية، تخضع لمكونات هذا الجنس ثم هي تعتمد ثانيا التاريخ بكل مكوناته: الشخصية والحدث والزمان والمكان.

أما التناص الجزئي، فيمكن الحديث عنه عبر استحضار نصوص بشكل من الأشكال. فهناك الأغنية: "سالمة يا سلامة رحت وجيت بالسلامة"[١٨٦]. ثم هناك كلام أحمد أمين وقد وضعه الكاتب بين مزدوجتين. وهناك شهادات أحمد تيمور وجرجي زيدان والأفغاني في نهاية المسرحية.

---

(١٨٦) – المسرحية، ص: ١٢٨.

قراءة في مسرحية :
" ملك الزبالة أو الزبالين "
للسيد حافظ
بقلم : زكية أمسلك - المغرب

كلمة السيد حافظ :

إنني كاتب مبتدئ عاشق تراب الوطن محموم بحب الفقراء .. ضد اغتيال الفكرة وسجن الرأي الآخر وذبح القصائد وديمقراطية الجرائد..

إنني كاتب بسيط .. أبحث في عيون الناس عن اللغة السرية ومدن تمنح الإنسان الأمان .. عاشق مصر العربية، لست بكاتب كبير ولست بصاحب تقليعة. ولكنني محاولة ثم محاولة ثم محاولة تحاول أن تكون الكتابة المغامرة الأدبية، تفتح أمام جيل آخر طرق البحث عن الكلمة الفعل الخلاص.

(ملك الزبالة) قراءة واصفة:

- **مسرحية كوميدية من تأليف : السيد حافظ .**
- **صادرة سنة : ١٩٩٢ بالقاهرة .**
- **تضم تمهيدا عن الواقعة التاريخية لأحداث هذه المسرحية. ثم ثمانية مشاهد**
- **وتردف في آخر الكتاب: الأعمال المسرحية والفنية الأخرى للسيد حافظ من: مسرح ومؤلفات ومسلسلات وسينما وصحافة ومهرجانات والدراسات النقدية التي قدمت لأعماله.**
- **ويوجد في غلاف هذه المسرحية: كلمة لأحمد العشري، تلخص مضمون المسرحية، وتقدم أهم المواقف التي تناولتها .**

استهلال:

قد يكون السؤال حول قراءة النص متوجا بعدد من التساؤلات الأخرى التي تستوجب قراءته. وتكون الإجابة دائما متعلقة بطبيعة هذا النص وماهيته. لكن السؤال يختلف هذه المرة عندما يكون الأمر متعلقا بنص مسرحي قابل للعرض. فصفة المسرحي التي أسندت إلى النص تنقلنا إلى أشد الفنون

جدلا وأكثرها محاورة لعديد من التساؤلات: جذوره؟ وأصوله؟ ورواده؟ وماهيته؟ وعرضه؟ وبيئته؟ وأسسه الجمالية.. إلى غير ذلك من التساؤلات المتعددة التي تنقلنا إلى ربط هذا النص المسجل على صفحات الكتب أولا، وإلى عرضه فوق خشبة المسرح ثانيا، وتمثل هذا النص من ممثلين بالطريقة التي اختارها المخرج لذلك ثالثا، وبالأحداث والوقائع التي وضعها المؤلف من خلال تجربته الإبداعية.

فهذه المفارقات:

النص – العرض.

المؤلف – المخرج.

الشخصيات – الممثلون.

الأسس الجمالية – السينوغرافيا..

تدعونا إلى القول بأننا أمام فن بصري بالدرجة الأولى، فن يقوم على الازدواج " فن شعبي، جماعي ينتمي إلى عالم الفلكلور أكثر من انتمائه إلى عالم الأدب." (١٨٧)، فن يتشكل من مجموعة من الفضاءات التي تعمل على بناء هذا النص/العرض وفق نسق خاضع لقوانين وأنظمة معينة.. تتيح الفرجة والاطلاع على كل ما يحمله هذا الفن، ويهدف إلى تجسيد فكرة أو رؤيا أو حدث واقعي أو تاريخي، ليصنع به حدثا آخر يتزامن مع أحداث العصر. " وفي هذا تتمثل العلاقة المزدوجة التي يعمل المسرح على تأكيدها باستمرار بين الماضي والحاضر حيث تكون الحكاية الممثلة والمنطوقة شفهيا هي رمز الماضي المستعاد، فيما يكون الممثل الحي هو رمز الحاضر المستمر أو بكلمات أخرى يكون هو نموذج تفعيل أو تحيين

---

(١٨٧) الأنا –الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي – صالح سعد – س: عالم المعرفة. ع ٢٧٤. أكتوبر . ٢٠٠١.

الماضي وجعله حاضرا بالإمكان." (١٨٨)

يتوجب علينا في ضوء هذا المهاد النظري أن نقيس هذه التساؤلات حول نص مسرحي لأحد المبدعين ينتمي المسرح السياسي من خلال مسرحيته " ملك الزبالة أو الزبالين " لصاحبه السيد حافظ.

النص المسرحي: الجانب الموضوعاتي:

١- العنوان:

يشكل العنوان عتبة أخرى تكون تمهيدا لوضع قراءة موازية للنص المسرحي الداخلي. و يقوم بتقديم مجموعة من الافتراضات الأولية التي يمكن نسج خيوطها على هذه الصفحة: فمن هو هذا الملك؟ ومن هم هؤلاء الزبالة؟ وكيف يعقل أن يكون لهذه الفئة من الناس ملك؟ فالملك ملك للشعب كله: وزراؤه، كتابه وموظفوه ونوابه.. ولذا جيء بالملك مضافا إلى هذه الفئة من الناس. وكيف يمكن تقبل ربط كلمة الملك التي تدل على العزة والكرامة والعلو والسمو باللفظة الثانية زبالة المرتبطة بكل ما هو مشين في هذه الحياة.

فهنا: العلو مقابل الدنو. وهذان المتناقضان شيئان مترابطان، خصوصا إذا ما افترضنا أن هذا الملك مجرد مجاز أو لباس يتوارى من خلفه شخص ينتمي إلى هذه الفئة أو هو بالصورة المعكوسة تماما، ملك حقيقي يختفي في زي هؤلاء الزبالة حتى يراقب استمرارية الحياة بشكل لا يعرفه به أي شخص آخر.

إذن يمكن لأحد من هذه الافتراضات أن يكون صحيحا ويحتم علينا الموقف هنا الوقوف على المستويات الدلالية للمشاهد من داخل المسرحية حتى نميط اللثام عن هذا الغموض.

---

(١٨٨) المرجع نفسه . ص :٢٤.

٢- <u>ملخص المسرحية:</u>

من المؤكد أن لكل مسرحية جوانب موضوعية تتمحور حولها أحداثها. ويمكن تجسيد الحدث الرئيسي لهذا النص في مجموعة من الجوانب يمكن تلخيصها على الشكل التالي: فالمسرحية تعرض معانات الزبالين: هذه الفئة الفقيرة من الناس التي يفرض عليها بشكل قاس دفع الضرائب وتقديمها للسلطة على كل قفة زبالة يجمعونها من أمام منازلهم. إلا أن ظلم هذا الحكم وجوره يؤدي بنفور هذه الفئة من تنفيذ هذا الأمر الذي ألحق بالزبالين ضررا كبيرا، لأنهم لا يملكون قوت يومهم، فكيف لهم بدفع الضرائب. وهنا تظهر الشخصية الرئيسة في النص المسرحي: "قسام تراب " الذي سيهتدي إلى رأي " زعتر" بدفع الضريبة مدة يومين ثم التوقف عن تأديتها، والتوقف عن حمل الزبالة وتنظيف الأزقة حتى يتم إيقاف هذا الحكم. وكانت هذه الخطة المحرك الأساسي في بداية العنصر الدرامي المسرحي، بعد محاولة القاضي و الوالي و أتباعهما إرغامهم على جمع الزبالة. لكن محاولتهم تبوء بالفشل بعد الإضراب ثم الثورة على الفاطميين؛ مما سيفجر رد فعل كبيرة لدى السلطان الذي يعلن البحث على " قسام التراب " وجماعته للقبض عليهم بسبب إثارتهم الفساد في المجتمع، وهو ما سيؤدي إلى اعتقاله ومحاكمته بالعودة إلى جمع الزبالة للإبقاء على حياته وحياة من معه.

<u>المسرحية الكوميدية وإيجاد بديل للواقع:</u>

إن أول ما يشد انتباه القارئ حول هذه المسرحية، هو النوع الذي تنتمي إليه، وهو المسرحية الكوميدية. وهذا النوع المسرحي يؤلف نسيجا آخر يندرج ضمنه هذا العمل بشكل يفتح جوانب كوميدية مضحكة، مقابل جوانب جدية تعمل على تصوير الواقع بكل مجالاته في أحواله السيئة بشكل نقدي. وهو ما خلف صورة هزلية تصور حدثا مضحكا، لكنه يخفي وراءه أبعادا هادفة. إن هذه الثنائية التي تفرضها صورة الكوميديا

ما هي إلا تجسيد الممثل " الكوميديان " لها على خشبة المسرح الذي " يتفهم الضحك بوصفه فعلا إيجابيا، وليس مجرد رد فعل غير عاقل، وأنه فعل هادف لا يسعى فقط إلى ذاته (والضحك للضحك) ولكنه يعمل على تحقيق أهداف اجتماعية بل وسياسية أوسع بكثير مما قد يتبادر إلى الذهن لأول وهلة." (١٨٩)

فهذه الجوانب تفتح لنا بابا نلج من خلاله إلى مسرحية " ملك الزبالة " التي تحمل هذه الثنائية بين الهزلي والواقعي، وتتجلى في:

- مطالبة القاضي بإبعاد مريم عن المعركة وهي في أوجها التي تتطلب الحزم والعزم.
- رغبته في الانفراد بقسام التراب ليحدثه عن أمر مهم بعد هزيمته في المعركة: وهو أمر مريم.
- تقبيل الوالي ليد قسام التراب
- الإعلان عن تشكيل علم يحتوي على " مكنسة وقفة "
- مطالبة القاضي بالزواج من مريم ليكون ثمن الموافقة في أن يصبح زبال حمار.
- حكم زبيدة على ابنها بعدم معرفته لحمل السلاح، في مقابل معرفته حمل المكنسة.
- اختفاء الزبالين في صناديق الزبالة وارتياحهم في أماكنها، لأنها مصدر أمان بالنسبة لهم.
- عملية إزالة الملابس للقاضي والوالي.
- عدم معرفة العزيز الفاطمي للوالي والقاضي بعد تجردهما من ألبستهما ومحاولة خلق أعذار سخيفة لإقناع الخليفة.

---

(١٨٩) المرجع نفسه . ص :٧١.

الأحداث الكوميدية	دلالتها
رغبة القاضي في الزواج من مريم أثناء المعركة وتقديمه العديد من التنازلات لأجلها.	رمز لاستهتار الحكام وهزلهم في المواقف الجادة وتغليبهم الجانب النسوي على المواقف الحازمة.
علم قفة ومكنسة.	رمز لتنظيف البلاد من الظلم والجور على الفئات الشعبية
الاختفاء في صناديق الزبالة.	إحالة على قصة علي بابا والأربعين حرامي، رمز لقيمة الأشياء بجوهرها وليس بمظهرها
نزع الملابس للوالي والقاضي .	افتضاح حقيقة الحكام وتعريتهم من الواقع المزيف الذي ينشرونه في صفوف المجتمع.

إن هذه الدلالات التي تحملها المسرحية – الصورة الهزلية مقابل الصورة الحقيقية – ما هي إلا حقيقة المجتمع العربي بحكامه، وسياستهم في تسيير البلاد، مع قهر الفئات الشعبية وتهميش حقوقها. ونجد هذا التركيز الملح حول هذه الفئات بكون المؤلف محموما بحب هذه الفئات وشغوفا بالدفاع عن حقوقها، وكشف الحقائق المزيفة التي تسعى إلى سجن وكبح الآراء الحرة والكلمة الشفافة.

النص المسرحي وجمالية الخطاب.

١ – <u>البناء العام للمسرحية:</u>

تتكون مسرحية " ملك الزبالة "من ثمانية مشاهد:

م.١-: فرض الضرائب على الزبالين.

م.٢-: إضراب الزبالين عن جمع الزبالة.

م.٣: إرغامهم على جمع الزبالة مع دفع الضرائب.

م.٤: استمرار الزبالين في إضرابهم.

م.٥: ثورة الزبالين واشتعال الحرب بينهم وبين الفاطميين.

م.٦-: البحث عن قسام التراب.

م.٧-: القبض على قسام التراب واعتقاله.

م.٨-: محاكمة قسام التراب.

من خلال هذه المشاهد إذن، يمكن الحديث عن نص مسرحي متسلسل الأحداث بشكل تراتبي. فالسيد حافظ يؤلف بين الأحداث بطريقة واعية تسير في خط أفقي، تبرز فيها براعة الكاتب في التأليف، لا يجد فيها القارئ نوعا من الارتباك في سرد الأحداث، أو خلق ثغرات في صفوف الشخصيات والوقائع.

٢) الشخوص المسرحية

شخصيات مسرحية "ملك الزبالة"شخصيات يمتزج فيها الماضي والحاضر،التراث والتاريخ، الواقعي والهزلي. كما تمتزج فيها قيمتا الخير والشر، والظالمون والمظلومون، والفئات الغنية والفئات الفقيرة .إن هذه الازدواجية بين شخصيات المسرحية تشكل الدور الفعلي لتطوير الأحداث المسرحية، والاستمرار بها إلى نهاية النص. وعلى هذا الأساس يمكن تصنيفها إلى قسمين:

- قسم له حضور قوي في تجسيد الأحداث الدراسية.
- وقسم له حضور أقل ظهورا من الفئة الأولى، لكنه يمثل عنصرا فعالا أيضا في تفعيل الدور المسرحي في المشاهد.

بالنسبة للفئة الأولى يمثلها: قسام التراب وزعتر وسعد و زبيدة. والفئة الثانية يمثلها: القاضي والوالي والعزيز الفاطمي.

١ - قسام التراب: أهم شخصية في المسرحية بأكملها. وهو يمثل الجسد

الحي والقوي والشجاع في الثورة، والتمرد على الأنظمة الجائرة ضد المظلومين، يسعى إلى تحقيق العدل في صفوف الزبالة، إضافة إلى مجموعة من الصفات المثالية التي يمكن اختزالها في: القوة والحلم والعقل والحكمة والتفكير المنطقي في حل الأمور، وحسن التدبير والتخطيط والسعي إلى إسعاد الفئة الكادحة بعدما عانته من ويلات الضرائب والفقر. فهو " أبو الرجال وملك الرجال "[١٩٠] كما وصفته زبيدة زوجته. إضافة إلى قوته، نجد تواضعه الذي جعل الحشود والجماعات تلتف حوله للخروج من الأزمات التي يعيشها المجتمع العربي. فهو يمثل البطولة. وتتجلى هذه البطولة في:

- انتصاره على جنود الوالي في معركة كبيرة مما ألحق بالمجتمع عدة تغيرات.
- تسييره لشئون البلاد مدة سبع سنوات، تسييرا ينم عن شخصية لها قدرتها في إصدار الأحكام، والتخطيط لتعديل شئون البلاد ومن بين هذه التعديلات:
- تعيين زعتر قاضيا على البلاد بدل القاضي السابق.
- تغيير علم البلاد والرمز له بالمكنسة والقفة.
- تغيير مهام قائد الشرطة إلى مسئول الزبالين في حي التجاريين وتجار الخيش.
- تعيين سعد قائدا للشرطة.
- عقاب الموظفين الكبار:(الحرامية الكبار) بإركابهم على الحمار وتجويلهم في شوارع المدينة.
- تغيير مهام القاضي إلى قسام التراب، وتنظيف البيوت والحمامات، وإعطاء المخالفات للأشخاص الذين لا يستترون من التبول من أمام الناس.

---

(١٩٠) ملك الزبالة أو الزبالين السيد حافظ ؛ القاهرة ؛ ١٩٩١؛ ص ٧.

- تغييره لمهام الشاعر إلى صنع العطور، وتحذيره من العودة إلى قول الشعر بالجلد.
- حكم البلد بدون وزارة.

إن هذه التحولات التي لون بها قسام التراب مجتمعه، دليل على ثلاثة أشياء كونت لديه مجموعة من الاقتناعات:

١- الحياة الفقيرة التي عاشها قسام التراب ضمن الفئة الشعبية، قد جعلته يحس وينفعل ويتفاعل معها بعد أن عرف متطلباتها وحاجياتها وما تفتقر إليه.

٢- السلطة الجائرة على الفئات الفقيرة كونت لديه دافعا في نشر العدل والأمن والسلام، وكسر الحواجز بين الحاكم والمحكوم، وتقريب المسافات بين هذين الطرفين حتى يتعين تسيير البلاد من الشعب وإلى الشعب

٣- صفاته الخلقية التي تميز بها، جعلت كل الحواجز والعراقيل المفروضة في صفوف المجتمعات الأخرى تكسر، وتهتز لإقامة علاقات ودية بين الولاة والقضاة، وتعيين ذوي الاختصاصات في الأماكن المناسبة لهم من غير تكليف مسبق.

زعـــتـــر: صاحب الفضل في إقرار منع الزبالة بعد منع الضرائب. فهذه الشروط الموضوعة، وهذا الرأي السديد الذي توصل إليه دليل على كونه مدبرا للأمور، وحالا للمشاكل بشكل عقلاني ينم عن شخصية موثوق بها في الحالات الصعبة. لهذا عينه قسام التراب قاضيا للبلاد ليحكم بما آتاه الله من حكمة وعقل رشيد، وصدق وتضحية ووفاء لصديقه قسام التراب.

ســعـــد: إحدى الشخصيات الفعالة في المسرحية بقوته وشجاعته وقدرته على نزال القاضي. وأهم صفاته هي: الثبات: ثباته على مبادئه عندما قدم له القاضي رشوة – ألف دينار وبيت

وحصان وحمار وجمل وجارية رومية –¯ مقابل التنازل عن مريم. ثم القوة عند نزاله للقاضي. هي الصفة التي تغلب على شخصيته بشكل كبير. ونراها في لغته الصارمة والمتحدية لكل صور الظلم.

–" ما عملتيش حاجة يا مريم.. ضربته "(١٩١)

–" أموت اثنين عسكر العزيز الفاطمي واقتل نفسي."(١٩٢)

والوفاء ويتمثل في وفائه بوعده المتمثل في الزواج من مريم. وهو ما جعله يتحدى كل العراقيل للحصول عليها.

زبيـــدة: هي زوجة قسام التراب: وهي محبة لزوجها، وفية ومضحية في سبيل الحصول على العدالة، واثقة من كل الأشياء الصادرة عن زوجها ، غير شاكية ولا متبرمة. ففي اللحظة التي طلب منها إعطاءه سبعة دنانير، لم يصدر منها أي رد فعل سلبي، بل نفذت قوله بشكل مباشر:

– قسام : تعالي يا زبيدة..اسكت يا سعد.
– زبيدة : أيوه يا خويا.
– قسام : (هامسا) هاتي من عندك عشر دنانير أديهم لهم.
– زبيدة : بتقول إيه؟
– قسام : اعملي اللي بقوليك عليه.
– زبيدة : حاضر.(١٩٣)

فهي صامدة في الظروف الصعبة. و يتجلى ذلك عندما أعلن القبض على زوجها ومحاميته.

مريـــــــــم: ابنة قسام التراب: ذكية وجريئة ومحبة لأبيها، ووفية لسعد

---

(١٩١) ملك الزبالين ؛ ص: ٢٢.
(١٩٢) المرجع نفسه؛ ص: ٢٣.
(١٩٣) المرجع نفسه؛ ص: ١١.

وصامدة على حبها له، رغم محاولات الإغراء من قبل القاضي، ذكية حينما استعملت الحيلة لنزع ملابس القاضي حتى يتسنى لها الهرب مع سعد خارج البلدة.

وليــــــــد: ابن قسام التراب ، تزوج من ليلى أخت زعتر. و كان له الفضل في نشر خبر انتصار قسام التراب على الفاطميين في الشام لدعم الثورة، والتمرد على النظام. لم تكن له قوة سعد، لكن مقابل سعد كانت له تضحيته ووفاؤه لأبيه، ومساعدته له في المصاعب.

الــقــاضـــي: متسلط وظالم وعدواني. وهو صاحب قرار فرض الضرائب على الزبالين. يتكلم بلغة المال والنفوذ والسلطة، وهو لا يهمه مشاعر الآخرين، حتى إنه قرر الزواج من مريم باختطافها رغم كبر سنه. و يخفي تحت لباس السلطة ضعفا كبيرا، يظهر عند نزاله لسعد، وانتصار مريم عليه بالحيلة. وهو يؤمن بالطبقية وسلطة القوي على الضعيف:

– اسمع يا قسام .. اعدل الميزان الوالي والي.. والزبال زبال.(١٩٤)

كما أنه يعلن حكم القبض على قسام التراب ظلما، بتهمة إعلانه التمرد والعصيان.

الــوالـــي: متواطىء مع القاضي في فرض سيطرته على قسام التراب وجماعته. وهو من أعطى الأوامر للقاضي كي يجمع الضرائب من الزبالين، وكذا جمع الجنود لمنازلة قسام التراب:

وليد: " الوالي جاي ومعاه ألف جندي."(١٩٥)

---

(١٩٤) ملك الزبالة؛ ص:٢٧ .

(١٩٥) المرجع نفسه؛ ص: ٢٤.

الوالي: أنا الوالي مش متولي يا قسام، اعدل الكلام علشان يتعدل الميزان.

ويظهر ضعفه الكبير عندما انتصر عليه قسام التراب وعلى جنوده، مما جعله يستعطف قسام لضعفه الشديد وخوفه من أن يصل خبر الهزيمة إلى العزيز الفاطمي.

الوالي:-" ارحمي وسفرني للقاهرة...

-" أبوس ايدك..اديني ايدك ابوسها.١

استسلام ظاهر وكبير يبرز ضعف قوته وضعف القاضي معه. و بسبب ظلمه للزبالين، يغير قسام التراب من مهامه ويعينه كاتبا للملك والديوان.

<u>العزيز الفاطمي:</u> شخصية تاريخية معروفة.وهو ملك الدولة الفاطمية الذي يمثل الحاكم السلبي المستبد. عمل على إخماد ثورة قسام التراب بنشر جنوده للبحث عن الثائرين، حتى لا يدخل قسام التراب التاريخ. وكانت هذه النقطة هاجسه الكبير الذي أحاط به منذ بداية ظهوره. فالتخوف من دخول شخصية مثل قسام التراب إلى التاريخ يعني وجود سلطة مغتصبة لحقوق الشعب، ويعني أيضا قمع لحرية التعبير. كما يدل على سياسة فرض السلطة والحفاظ على الأمن الداخلي والهيبة الخارجية،حتى لا يفتضح وهن الدولة ويصبح الزبالون هم الأبطال. لذلك رفض قتله حتى لا يصبح بطلا في أعين الناس، لذا أعاده إلى مهنته حتى يعود إلى حالته الأولى.

إضافة إلى هذه الشخصيات التي كان لها الدور في تفعيل الصراع الدرامي داخل المسرحية، هناك بعضها التي اكتفت بالظهور في مشهد واحد، أو في مشهدين خلال الأحداث بكاملها: كنوش، وشرطي ١و٢و٣و٤ ومنصور، وغسان وشهبندر التجار، وقائد الشرطة،

والروماني، وليلى، وابن الصمصامه.

من خلال هذا الجرد الواصف لشخوص المسرحية، يظهر لنا تقابل فئتين من الشخصيات تمثل قوتين متصارعتين:

الفقير	⟷	الغنى
الخير	⟷	الشر
العدالة	⟷	الظلم
المجتمع	⟷	الدولة

وهذه المفارقات تمثلها الشخصيات التي وظفها السيد حافظ في هذا النص المسرحي. وأهم ما يلاحظ عليها هو تباين الاستعمال بين هاتين الفئتين. ويمكن أن نسجل الجدول التالي لكي نوضح هذا التباين:

الفئة الأولى	الفئة الثانية
– قسام التراب	– الوالي
– زبيدة	– القاضي
– مريم	– العزيز الفاطمي
– سعد	– ابن الصمصامه
– وليد	– شهبندر التجار
– زعتر	– الروماني. القرموطي
	– الشرطي
	– الشاعر

نلاحظ أن السيد حافظ وهو يضع أسماء شخصيات هذه المسرحية على وعي تام باختياره المبني على هدف واضح تجسده هذه المفارقات:

– بالنسبة للفئة الأولى: – التصريح بالاسم.

- أسماء شعبية
- أسماء الأعلام مفردة، باستثناء الاسم المركب لقسام التراب.
- بالنسبة للفئة الثانية : وضع الألقاب.
- توظيف أسماء تراثية من التاريخ: العزيز الفاطمي..
- أسماء من الطبقة الحاكمة: الوالي، القاضي..
- أسماء منسوبة: القرموطي، الروماني..

إن التصريح بالأسماء مقابل التلميح بها دليل على شيئين:

- تباين هاتين الفئتين بشكل كبير.
- دليل على الوضوح والشفافية التي تلف الفئة الأولى، ورغبتها في إظهار الحقيقة على زيف السلطة وظلمها، مقابل الغموض وسياسة التحايل التي تبرز في الفئة الثانية.

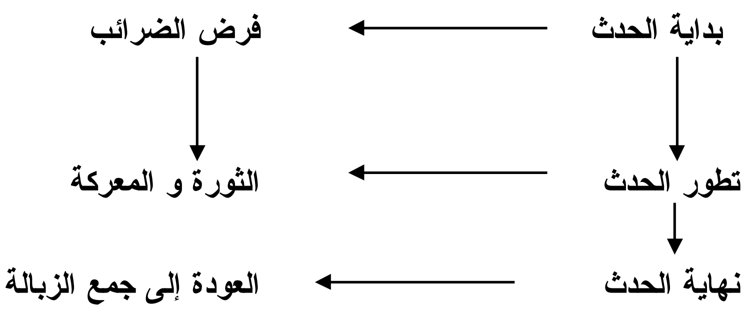
وهذا الأمر يحيلنا على قدرة السيد حافظ في اختيار الأسماء، ووضعها في محلها المناسب بوعي شديد منه، وليس بفعل اعتباطي لأن لكل شئ قيمته.

وهنا تبرز أهمية الشخصية المسرحية وموقفها داخل اللحظات المشهدية من حيث التموقع والحضور، لأنه يقوم على التعارض في أفكارها ونظرتها للواقع. هذا من جهة، ومن جهة ثانية، فهي تمثل جانبا مهما في حبك مسيرة الأحداث، لأن الشخصية في النص المسرحي تتفاعل وتنتقل من حالة الكمون إلى حالة الحركة أثناء إخراج المسرحية على خشبة المسرح. وهنا يصبح الدور أكثر دينامية ونشاطا، تتحكم فيه لغة الممثل وصوته وحركاته وزيه . ويهدف المؤلف من وراء ذلك إلى إيجاد بديل عن الواقع المرير الذي يحياه المجتمع العربي، في ظل حكام يسودهم الضعف والوهن، والجري وراء المال والسلطة، ونفي الشعب وتهميشه. هذا ما حاول السيد حافظ إيجاده في هذه المسرحية التي مثلت بشكل بارز نقد الحكام و الواقع في صورة هزلية كوميدية، لكنها صورة تدمي الروح

والوجدان مما تعانيه الفئات المظلومة والمحرومة. و يتبين ذلك من خلال الشخصيات التي كان لها- كما أشرت- تباين كبير من حيث الاهتمام بها خاصة، لأن المؤلف لم يهتم " بالشخصيات النمطية الغيرية أو الضد وإن طرحها كنماذج محملة بسخريته المرة، والتي في سلوكها " الوالي، القاضي، كبير الحراس" تثير ضحكا لكن ضحك كالبكاء."[١٩٦]

٣- إنتاج النص المسرحي/ تفعيل الصراع الدرامي

إن النص المسرحي " ملك الزبالة " يمثل بؤرة من الصراعات والأحداث المتفاعلة بشكل كبير. فعملية تفعيل الحدث تتم منذ الحدث الأول، بمجرد فرض الضرائب التي كانت المحرك الأساسي في تفجير أصوات الزبالين المقموعة، ومحاولة البحث عن حل للخروج من هذا القرار الظالم. ويمكن النظر إلى هذا النص من زاوية الخطاب الذي تحمله منذ بداية المسرحية إلى نهايتها، وهو ما ألف الأحداث بشكل تصاعدي ثم عودتها بشكل تنازلي.



إن هذا الخطاب الدائري تمثله أحداث المسرحية من بداية الحدث الذي جسد تفعيل عمل عادي قامت به هذه الفئات : جمع الزبالة- وتآلفها إلى أن كسر هذا الجو الهادئ بظهور الشرطة، وفرض

(١٩٦) غلاف المسرحية ؛ كلمة أحمد العشري.

الضرائب الذي حرك الأحداث، وجعلها تتطور بشكل تصاعدي :إضرابهم عن جمع الزبالة و الثورة واشتعال الحرب بين الزبالين وبين الفاطميين والبحث عن قسام التراب، ثم القبض عليه، لتعود الأحداث بشكل تنازلي، مع عودة الزبالين إلى عملهم بجمع الزبالة من أمام البيوت والأزقة. ويبدو أن المؤلف استثمر أحداثا واقعية حدثت بالفعل في التاريخ الماضي سنة٣٦٥-٣٧٣هــ بدمشق. فهناك تناص مع أحداث تاريخية ،إلى جانب النص التراثي المرتبط بقصة "علي بابا والأربعون حرامي"في اختفاء الزبالين في صناديق الزبالة.

<u>الزمن و المكان:</u>

<u>الزمن</u> : تتداخل في هذه المسرحية أزمنة الحاضر و الماضي. لكن لكل زمن حيزه الخاص الذي يتجلى من خلال الأحداث فهناك :

- <u>الزمن العام</u> : بين٣٦٥ و ٣٧٣ ه الزمن الذي حدده السيد حافظ في بداية المسرحية بأنها أحداث وقعت بالفعل في دمشق، وبين أهم المراجع التي أشارت إلى حقيقة هذه الوقائع:
  - مجلة الآداب والتربية، مقال لمصطفى شاكر.
  - النهاية لابن الأثير. ص: ١٠. ٢٠٥ .
- <u>الزمن الخاص</u>: وهو الزمن الذي حدده الكاتب من خلال كل مشهد جعل أحداث المسرحية تسير بشكل منطقي:

م.١:" في الفجر..ضوء أزرق..في عام ٣٦٥ه " (١٩٧)

م.٢:" بعد مرور ثلاثة أيام "(١٩٨)

م.٣:" بعد أسبوع "(١٩٩)

---

(١٩٧) ملك الزبالة؛ ص: ٥.

(١٩٨) المرجع نفسه؛ ص: ١٢.

(١٩٩) المرجع نفسه؛ ص: ١٦.

م.٧:" سنة ٣٧٣هـ "[٢٠٠]

إن هذا الزمن كما هو واضح، يعني وجود مراحل زمنية مختلفة في تاريخ الزبالين وفي التاريخ الفاطمي، حدد بزمن الفجر الذي هو بداية يوم جديد.

* اللون الأزرق: انقشاع ضوء الشمس.
* عام ٣٦٥ هـ بداية النضال والثورة ضد النظام السلطوي على الحكام لتحقيق العدالة ومحاربة الظلم.

ويزيد المؤلف في تدقيق الفترات الزمنية بتحديده لمرور ثلاثة أيام في المشهد الثاني، بعد الامتناع عن تقديم الضرائب وجمع الزبالة. وتزيد الأحداث في التطور بعد أسبوع في المشهد الثالث الذي يعلن فيه الكاتب عن بداية الحرب، والثورة ضد الجيش الفاطمي. ثم تمر ثمان سنوات في المشهد السابع سنة ٣٧٣ هـ التي كانت فترة البحث عن قسام التراب ومحاولة القبض عليه.

<u>المكــــان</u>: لا نقصد هنا بالمكان الفضاء الذي يستوعب القاعة والخشبة.. وإنما المكان الذي يعرف بالفضاء المشهدي، " الفضاء الملموس للخشبة الذي يتم إدراكه من قبل الجمهور، أو هو بشكل أدق الفضاء الخاص بالممثلين وما يحتوي عليه من علامات مشهدية "[٢٠١]

ومن بين الأمكنة التي ظهر أفقها في مسرحية " ملك الزبالة " نذكر:

الأمكنة	حيزها في المسرحية	أحداثها
دمشق إحدى الضواحي أكوام الزبالة، كوخ بسيط يطل على الأكوام	من م.١ إلى م. ٤	تصوير الحالة العادية للزبالين

(٢٠٠) المرجع نفسه؛ ص: ٥١.

(٢٠١) المكان المسرحي: تحولات معمارية وسينوغرافية ؛ أعده مجموعة من المؤلفين؛ مطبعة سندي؛ ١٩٩٧ .ص٨.

قصر الوالي في دمشق	من م.٥ إلى م. ٦	ثورة الزبالين
شوارع دمشق	م.٧	مطاردة العسكر لقسام التراب
قصر العزيز الفاطمي	م.٨	محاكمة قسام التراب

إن الفضاء الزمكاني لهذه المسرحية استند على حقيقة تاريخية حدثت في بلاد الشام، لينطلق المؤلف من خلالها إلى عكس صورة الواقع بكل تناقضاته

٥- اللغة والحوار:

أول ملاحظة يمكن تسجيلها على لغة المسرحية هي توظيف اللهجة المصرية عوض اللغة العربية الفصحى. وفي استعماله لهذه العامية تقريب للمسافات بينه وبين المتلقي، خاصة الفئات الشعبية، لأنه كما أشرت سابقا محموم بحب الفقراء. وهذه الفئة لا تستجيب بشكل فعلي إلا باللهجة العامية. ونجد مجموعة من الأمثلة العامية التي وظفها الكاتب لإثراء الحوار المسرحي، كقول زعتر: " ساعات العقل يبقى زينة والذراع يبقى خيبة "(٢٠٢)

و كقول زبيدة أيضا: " شوف الراجل العجوز مناخيره قد الكوز وعايز يتجوز يا أخي جاتك جنازة."(٢٠٣)

وهذا يختلف مع ما جاء به في مسرحيته " الأشجار تنحني أحيانا "التي وظف فيها اللغة العربية.

أما بالنسبة للحوار، فنجده ثنائيا لكنه يتوزع على مجموعة من الشخصيات في اللحظة الواحدة، خاصة إذا تعلق الأمر بقسام التراب إذ نجد كل الزبالين يدافعون ويرفضون بشدة ما يوجه إليه من تهم باطلة بوجود

---

(٢٠٢) ملك الزبالة؛ ص: ١٢.
(٢٠٣) المرجع نفسه؛ ص: ١٩ .

شخص أو اثنين أو ثلاثة، لكن لكل واحد دور في إلقاء كلمته.

٦- النص المسرحي والجانب السينوغرافيا:

١) الديكور: إن الديكور الذي تجسد في مسرحية " ملك الزبالة " متعدد ومتبدل بتغير الأماكن التي تقع فيها أحداث المسرحية. ويتم عادة هذا التغير إما أمام مرأى الجمهور وإما بعد إسدال الستارة أو بتغيير الإضاءة.

وفي ما يخص الديكور المرتبط بتغير الإضاءة سنلمسه في المشهد الأول والثاني، عندما تحول الديكور إلى ساحة من المعركة بعد تغير الإضاءة.(ضوء بلاك أوت).

أما تحول الديكور من خلال إسدال الستارة، فيظهر في المشهد الرابع والخامس عندما تحول من أحد الشوارع إلى قصر الوالي.

أما ما يتغير منه أمام الجمهور، فيرتبط بالمشهد السابع والثامن عندما قلب المسرح ساحة فرح بمناسبة زفاف وليد إلى قصر العزيز الفاطمي ثم تحول الديكور إلى سجن قسام التراب، وتم تحويله إلى أكوام الزبالة التي كانت في المشهد الأول.

٢) الإنارة: كان لها الدور في تفعيل الأحداث، وشد المتلقي إلى تتبع الأحداث المسرحية،و التركيز على حدث معين ، أو إبرازحدث كما في مشهد المعركة. فهي تحتاج إلى دينامية و حركية، و ما ساعد على هذه الحركة "ضوء البلاك أوت ". وقد تتغير هذه الإنارة إما للتخفيف من نسبة الحدث، وإما للانتقال من مشهد إلى آخر، أو لإبعاد الإنارة بشكل مباشر لنشر الظلام على العرض المسرحي

٣) الأغنية: تظهر الأغنية في المسرحية بشكل نسبي جد. فهي على المستوى التقني تؤدي إلى تغيير الديكور، فحينما خرج وليد وزوجته ليلى في ليلة الفرح من الخشبة مثلا، تصبح الأغنية هي الفاصل بين حدث الزواج وبين تغيير الديكور. إلا أن السيد حافظ رغم ذكره لها لم

يسجلها في النص المسرحي.كما نجد بعض الأغنيات الشعبية تتكرر في النص مثل التي صدرت على لسان زبيدة: " خمسة وخميسة في عينيك خمسة وخميسة عليك..

بخروها بنتي دي بخروها من عين حاسد حسود."(٢٠٤)

الخــــــاتمـــــــة

جاءت مسرحية "ملك الزبالة" بسيطة وسهلة في أسلوبها، لكنها ذات عمق كبير لما تحمله من معان عميقة جسدت الأحداث المسرحية في صورة كوميدية خلف واقع مزر للسياسة العربية في الحكم.

و قد جاءت لتهدف بشكل عام إلى ما يلي:

- نقد الواقع والسياسة العربية وظلمها للفئات الشعبية
- إبراز دور الثورات الشعبية في التغيير
- تأكيد دور الشعب في نشر الوعي الاجتماعي والسياسي
- رفض الطبقية والتسلط
- فضح تلاعبات السلطة و دورها في قمع الحركات التحررية..

وعموما يمكن القول كما قدم لذلك أحمد العشري إن مسرحية الزبالة على طرافتها، إنما تثير العديد من الأسئلة السياسية. وعليه نقول إنها مسرحية سياسية بكل المعاني.

---

(٢٠٤) ملك الزبالة،ص: ١٦ .

السيد حافظ وهموم الإنسان العربي

دراسة حول مسرح السيد حافظ والتزامه لقضايا الوطن والمواطن كهم أثير لديه

بقلم د / مصطفي حشيش

جامعة ٦ أكتوبر

كلية الإعلام

الابداع .. المبدع .. معنى وصفة، هما جل هم من عمل بالأدب والفنون فى كل بلدان العالم المتحضر، وقيمة كبرى فى قواميس كل الشعوب ، وهما كلمتان لاتطلقان جزافا على الناس فى كل بلد ، لما لهما من قدسية وأهمية ومواصفات قياسية لايتحلى بها معظم الناس ولاتنطبق الا على صفوة الصفوة منهم ..

الا انه للمؤسف عندنا استبيحت حرمة هاتان الكلمتان واصبحتا مرادفتين لكل مسف وغث وتافه ومقزز ، فكل الاشياء والاشكال عندنا ابداع _ سواء كانت الاعلانات التافهة المستفزة او الروايات المسروقة ، او الافلام المنقولة تشويها ومسخا وصولا إلى الاغانى العارية مرورا بالمسرحيات السطحية الساذجة الغبية ، ولان كل شيء عندنا يندرج تحت اسم الابداع ، صار كل عابث ودجال وجاهل ولاخجل من قول قواد ايضا ..مبدعا..

وللاسف كم من الجرائم ترتكب باسمك ايها الابداع

اننا يجب ان نسأل بشكل مستفز ، هل كل من قدم فتاة عارية تتلوى فى اوضاع مخجلة فى فيديو مصور لأغنية فى فديو مصور لاغنية اصبح مبدعا؟

هل كل من تجرأ على دين او عقيدة او رمزا من الرموز فى رواية اصبح مبدعا؟ هل كل من نقل فيلما نقلا مشوها اصبح مبدعا ؟ ان هناك فرقا بين ابداع حقيقى قد يصطدم بمشاعر الناس ومقدساتهم ويثير جدلا لكن من خلال عمل لبداعى صحيح ولنا فى اعمال يوسف شاهين السينمائية النموذج والمثل وكذلك اعمال نجيب محفظ الروائية واشعار امل دنقل وتاريخ صلاح طاهر الفنى واعمال عبد الوهاب

ان الابداع الحقيقى هو مايجب ان تنحنى له الرؤوس وتفتح له الابواب وتتوفر له كل الحماية والحرية ، ولاتزال امامه كل الحواجز والقيود ليثرى حياتنا من خلال مناقشته والحوار حوله ونحن اليوم بصدد مناقشة اعمال

احد المبدعين الحقيقيين فى حياتنا المسرحية ، اثراها انتاجا وجدلا ، اعمالا ونضالا اقترابا وابتعادا ، غوصا وعمقا وتشريقا وتغريبا حبا وهجرا حنانا وقسوة غراما وانتقاما كل هذا بقلم ملأه من ذاته المتوقدة وفكره الحر المستنير ومعاناته وآلامه المتدفقة ، ورؤيته الثاقبة الشاملة ، وسبره لأغوار ناسه ومجتمعه ، وحبه لأهله ووطنه وامته .. السيد حافظ مبدع مصرى عربى الهوى .. كتب القصة والدراما التلفزيونية ، مارس النقد والاخراج ، لكن الكتابة للمسرح كانت ومازالت مشروعه الاثير منذ البداية وختما للنهاية ، وقدم للذاكرة والوجدان والعقل العربى عددا لا بأس به من المسرحيات تقريبا (٦٦ مسرحية) التزم فيها بموقف تجاه جيله وواقعه ومجتمعه وهذا الالتزام ليس فقط فنا وابداعا ، وانما معنى وسلوك حياتى يلمسه كل من يعرفه او يتعامل معه.

فعلى المستوى الشخصى .. فعلى مدى ستة وخمسين عاما هى عمره .. وبعد تخرجه من جامعة الاسكندرية فى عام ١٩٧٣ شغل عدة مواقع اوضحت مدى التزامه وتفانيه فى خدمة مجتمعه سواء مديرا لقطاع الدراما بالثقافة الجماهيرية –رئيس تحرير مجلة رؤيا – مدير مركز الوطن العربى سابقا –اتحاد الكتاب العرب –اتحاد كتاب مصر – نقابة المهن التمثيلية – والسينمائية وعضوية منظمة تربوية فى الاريزونا.

وعلى مستوى الانتاج الفنى .. كان السيد حافظ غزير الانتاج متنوع الموضوعات والتوجهات .. فقد قدم منذ ١٩٧٠ وحتى الان اكثر من ٦٦ مسرحية واكثر من ١٥ مسرحية للاطفال عرضت معظم هذه المسرحيات على امتداد ورقعة الوطن العربى وعلى خشبات العديد من المسارح.

هذا إلى جانب اكثر من اثنى عشر عملا تلفزيونيا واكثر من خمسة عشر عملا اذاعيا.. بالاضافة إلى جانب هام وهو وجوده كمادة بحث للعديد من الدارسين والباحثين العرب والمهتمين بالمسرح .. فقد كانت اعماله مادة ثرية ونبعا دافقا وحقلا يانعا لهؤلاء الباحثين على امتداد رقعة الوطن

العربى فالكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه والعديد من البحوث والدراسات تناولت مسرحه سواء فى المغرب العربى او حتى الخليج إلى جانب العديد من الدراسات بمصر للكثير من اكفاء النقاد والمهتمين بقضايا المسرح الحقيقية.

واعمال السيد حافظ متنوعة الشكل والمضمون ولكن رغم تنوعها تتفق على شيء هام واثير لديه ، وهو ان الإنسان وحلمه بالحرية ومحاولة تجاوز اغترابه فى واقعه ، فالعدل والظلم والموت والحرية ، كلها معانى وقيم أهمته وشحذت همه ليحاول ان ينتصر لهذا الإنسان ضد كل عوامل قهره سياسية ام اقتصادية او اجتماعية او حتى ذاته الداخلية.. فمحاور السيد حافظ او قارئ اعماله .. يستشرف فى حلقه وقلمه مرارة مصدرها هموم الإنسان العربى وحسرته على واقعه الذى يبغى له السيد حافظ الافضل دوما ، باحثا عن كل السبل والطرق التى توصله إلى مبتغاه سواء بترويض التراث ، وركوب بسلطه السحرى استشرافا للواقع وطيرانا على الواقع المعاش ..

واذا كان التجريب هو الموجة الدائمة العوم على سطح بحر المسرح هذه الاعوام فان السيد حافظ كان من اوائل السابحين فى هذا البحر واول راكبى تلك الموجة، ومن يقرا مسرحيتة (كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى) والتى قدمت فى٧ ينايرعام ١٩٧٠ اى اوائل سبعينيات القرن الماضى يدرك انه تعامل مع هذا المصطلح قبل ان يطرح للتداول على خشبات مسارحنا وطاولات بحثنا وحلقات مناقشتنا والذى لم نصل إلى اتفاق حوله حتى اليوم ولا تعريف محدد له حتى اليوم كشأن أى شيء فى حياتنا وعالمنا العربى ولعل اهم مايميز اعمال السيد حافظ ، البعد السياسى فى تلك الأ عمال فهو ليس نجاف ولا قعوار ، واختياره للشخصيات والوقائع التاريخية والتى يختارها بعمد وقصد لاتخلو من دلالات مع حذر واضح فى المباشرة وهو دائم الاهتمام مهموم بالقضايا الكبرى كالحرية والهوية

وجدلية الماضى مع الحاضر ، لذلك كان التراث ثوبا كلاسكيا متخفيا بل شيئا حيا، متحرك و متجدد ، لأنه يؤمن أن من لايملك تراثا لايستطيع ان يقدم اعمالا ادبية عظيمة ، فالكلمة فى المسرح كما هى فى الأدب ذات مستويات متعدده كما هو معروف ، والتراث يعطينا تلك المستويات وهذه الابعاد ، ويرتكز السيد حافظ إلى التراث فى مسرحه ليعطى فرجة ومتعة لأن المسرح فى أساسه فن البهرجه والمتعة البصرية والتراث يعطي ذلك البهرج ويزيد تلك المتعة ثم انه يعطي مدلولات للفهم يتلقاها المتفرج كما يهوي ويفسر. والسيد حافظ حين يكتب لا يمارس وصاية علي الأفكار ولا علي المتفرج بل يقاسمه تلك الأفكار .

والتاريخ عند السيد حافظ معين يستقي منه ولكنه حينما يتناول التاريخ ليقدمه لنا فهو لا يعطينا درسا في التاريخ وانما يقترحه علينا لنعمل فيه خيالنا بعيدا عن الأدلجة السياسية التي تقلل من قيمة المعني وتحد من الخيال وتقلل من الاستفادة فالسيد حافظ يأخذ من الخلفية التاريخية معبرا للجدلية بين الماضي والحاضر حتي يكون الصراع حيا وجديدا وهو في كل ذلك لا ينبغي ان يكون المتفرج تابعا له فهو لا يفرض عليه الوصاية بل يرجو ان يشاركه ويجادله لانه بدوره ليس تابعا لا لانثربيولوجي ولا لسياسي ولا لعالم اجتماع ولا لأحد ... هو كاتب للمسرح هذا العالم الثري الرحب وحسب .

ولعل قراءة في بعض نماذج من أعماله تجعلنا نقف علي عالمه السحري الزاخر والثري.

<u>نماذج :</u>

أن قراءة سريعة في نماذج أعمال السيد حافظ تدلنا دلالة قاطعة علي ما سبق ذكره حول مسرحه ففي مسرحية (اشاعة) على الرغم من مأساة الموضوع .. إلا انه يتحول بها من الخاص إلى العام حيث الفضيلة تواجه

قوي الشر .. ويدين كل عوامل التربص بالحب والجمال .. رافضا كل أشكال الحقد و التخلف والأنانية، ان مسرحية (اشاعة) تطرح مفهوما عصريا للصراع الأزلي بين الخير والشر من خلال نموذج العالم المصري الذي يحصل علي جائزة نوبل في العلوم الاجتماعية، ويهديها لكل الشعب المصري ولأن قوي الشر الهدامة بالمرصاد لكل محاولة جادة، وفاتحة أفواه الرياح لاطفاء كل بصيص نور ولو لشمعة وسط ظلام حياتنا تبدأ تلك القوي في نسج اشاعة تدين هذا الأستاذ واحدي تلميذاته الصعيديات .. في اشارة إلى محاولة تشوية القيم والعادات والتقاليد الراسخة .. ومن خلال الصراع بين بعض قوي الشر متمثلة في بعض الشخصيات، يضع السيد حافظ همه السياسي ورؤاه حول العصر الذي عاش فيه ورموزه التي انفعل بها إلى جانب عدم اغفاله مناقشة علاقة التيار الديني بالسلطة في فترة من الفترات في محاولة لضرب التفكير العلماني والفكر اليساري .

وعلي عكس المألوف الساذج والمتوقع التقليدي ينتصر الشر بتآمره علي الفتاة كنموذج للبراءة والخصوبة وتشويه الأستاذ علي المستوي المعنوي .. في دلالة عن ان الشر باق وقوي .. ولكنه في نفس الوقت تأكيد علي ان (مصباح الزمان) أيضا لابد ان يظل منيراعلي مر الزمان ليهدي الحياري وسالكين دروب الحياة الوعرة في ظلمة ليل اليأس والتخبط والضياع .

أما عن موقفه السياسي وتآزره مع رجل الشارع والمواطن العادي البسيط ومحاولة تغييبه عن دوره في حياته .. ومحاولة السلطة إغراق عقله البسيط وتضخيمها حتي لا يفكر في غيرها .. يقدم لنا السيد حافظ هذا النموذج في (حكاية الفلاح عبد المطيع) ذلك الغارق بفعل السلطة في همومه الاقتصادية المتمثلة في الفول لأولاده والشعير لحماره ... وهو بهذا يغيب عن واقعة ويتنازل عن حريته في مناحيته ووضعه وظروفه ويترك أمره لظل نظام سياسي يدعي الديمقراطية ويرفع راية الحرية زيفا

... وهو نموذج لملايين البشر علي امتداد العالم والتاريخ ليس فقط في عصر المماليك كما قدم ولكن بشكل اوسع ومنظر أشمل وناعم في كل مكان .. فالزمان والمكان اللذان قدمهما السيد حافظ لم يغيروا استنساخ الصورة في أي وقت ومكان يجمع الحاكم بالمحكوم مع تفاقم درجة التطور والتغير الشكل والممارسة في كل وقت .

وفي نموذج أخر يقدم لنا فيه السيد حافظ السلطة منافقة متمايلة كاذبة مستبدة متسلطة، يقدم ذلك في مسرحية (العزف في الظهيرة) فمن خلال الشخوص والأحداث يقدم لنا السيد حافظ مكر السلطة والتواء اساليبها في سبيل تحقيق اغراضها ومصالحها حتي علي حساب الشعب، فلو ان السلطة مع عبد المطيع استغلت التخلف لانهاكه والسيطرة عليه فإنها في الظرف وفي ظل التطور الحضاري تمارس قوتها بالتحايل ولو من خلال القوانين .

وهو بهذا النموذج يدين آفات إجتماعية ضربت الآمة وعاني منها الشعب العربي .. وذلك ما أوضحه وصوره وأكد عليه في مسرحية اخري وهي (ملك الزبالة).

وقضية الاغتراب حتي عن الذات والناس .. عالجها السيد حافظ في مسرحية (امرأتان) فهذا النموذج الذي يتم من خلال تقديم قضايا إجتماعية وخلقية من خلال قصة امرأتان يتيمتان يتم الاستيلاء علي ..... وحصرهما في نطاق ضيق بحيث تبحثان عن اليف أو ونيس حتي لو تمثل في كلب كرمز للوفاء بعدما فقدتا الأمان لدي الأصدقاء ولمتحصدي سوي النفاق والاستغلال فالاغتراب والانتظار سمتان اساسيتان يطرحهما السيد حافظ في هذه المسرحية وهو بهذا لا يشير إلى الاغتراب بمعناه البسيط وانما إغتراب الإنسان عن مجتمعه عندما يصطدم بآفات خلقية تحاصره وأمراض اجتماعية تقهره وتجعله يغترب عن مجتمعه بل حتي عن ذاته وينتظر واهما املا قادما لن يأتي وكأننا أمام فلاديمير وسترجون ..

والذي لن يأتي بدا .. ورغم تشاؤمية النظرةالتي يطرحها السيد حافظ إلا ان واقعيتها وانعكاسها علي الإنسان المعاصر تؤكد وعي هذا الكاتب بالذات البشرية المنسحقة بواقعها، المنغلقة علي ذاتها كصدفة السلحفاة تحميها من الجو الخارجي ولكنها لا تمنع عنها المرض الداخل الذي قد يصيبها في مقتل حتي لو كان مرضا بسيطا .

كثيرة هي القضايا التي يعالجها ويتناولها السيد حافظ في اعماله فعن الموت يتحدث بإعتبارها قضية فلسفية تمثل نهاية البداية قديمة بدأت منذ فترة وبداية لحياة جديدة تمتد لما لا نهاية .. الموت عنده ايضا امتداد للثورة والنجاح .. مثلما هو الحال في مسرحية (علمونا ان نموت وتعلمنا ان نحيا) . الظلم والعدل مصطلحان اثيران . لدي السيد حافظ وهمان ولما هما وتعامل معها وعاني منها فغلفا العديد من اعماله وكانا في صراع دائم في كل كتاباته، فالعدل في اعماله مفقود تنادي وتصرخ به كل شخوصه، الظلم سائد مسيطر عانت منه تلك الشخوص واكتوت بناره ولذلك كانت الحرية هي القضية الهامة لدي السيد حافظ والتي سعي إلى تحقيقها في معظم اعماله اعمالا لمبدأ ان الحرية هي الدرع الذي يجب ان يحتمي به الكل ليقاوم الظلم ويدعم العدل.. ولم تكن الحرية كمفهوم سياسي فقط لديه في رفض الحروب والاستعمار وطرد العدو، ولكن كانت ايضا انعتاقا من القيود الاجتماعية وهربا من الأفكار الرجعية والخرافات والتقاليد البالية في مسرحه الاجتماعي .. بل تجاوزت كل ذلك لتكون فكرا فلسفيا يعبر عن وعي الإنسان بذات الأشياء المجردة وقد اتخذت شكلا رمزيا مكثفا يعبر عن رغبات المجتمعات في محاولة كسب هويتها وذواتها واستشراق غدها وذلك الغد المشمس بنور الحرية وضوء شمسها .

الخاتمة :

كما سلف واكدنا ان الإنسان العربي هو المحور والهدف ومناط القول والمبتغي عند السيد حافظ فرغم طرحه لقضايا كلية عامة همها الأساسي ومادتها النموذج البشري ايا كان، الا ان ذلك لا ينفي خصوصية هذا الطرح وبروز البيئة العربية والمصرية في همومها اليومية وانعكاساتها علي هذا النموذج البشري، فمسرح السيد حافظ يتمحور كما ذكرنا حول الإنسان إيمانا بقيمته ومستقبله وخصوصا الإنسان العربي ذلك المالك لجذوره الممتدة لآلاف السنين والتي لم يضيعها السيد حافظ هباء، بل آمن بها ووعاها وسبر اغوارها وتتبع سيرها عبر كل العصور المسيحية والاسلامية والعربي كمجري النيل الذي يسري في جسد هذا الوطن ويمد شرايينه بالحياة، سرت مصر وهمومها وطموحات ابنائها واوجاع شعبها في مدار قلم السيد حافظ لتؤكد انه مصري النبض حتي النخاع، نبت نيل حتي الازهار والاثمار .

لكل ما تقدم نوجز ان السيد حافظ في كل أعماله .. كاتب مسرحي ملتزم بقضايا وطنه ومجتمعه سابرا لاغوار ذاته مشخصا لكل العلل والأورام التي ضربت في جسده وأعلته انه مهندس وعي وفكر يبني جسورا بين الإنسان وقضاياه يمهد الطريق لهذا الإنسان لينافس ذاته ومجتمعه وينظر اليهما من شرفة واسعة استشراقا للمستقبل، أملا فيه أفضل من ماض ولي وحاضر معاش .

انه تأثير علي الأوضاع خاصة السيئ منها .. ممتلئ بالعروبة حتي النخاع، متلبس المصرية من الرأس للقدم، مهموم بالانسان .. طالما ظل يحمل تلك الصفة التي هي عنوان وجوده وتميزه بين كل من عرفوه .. الانسانية.

د / مصطفي حشيش
أغسطس ٢٠٠٤

المسرح المصرى فى السبعينات
تجربة السيد حافظ
بقلم د/ مصطفى عبد الغنى

اذا كان التجريب فى بعض درجاته يتحول إلى مسرح ملحمى ، فهو عند درجاته الاخرى ، الجامحة ، يمكن ان يتحول إلى مسرح آخر، لا يرتبط بالملحمية ، بقدر ما يرتبط بالقاعدة الشهيرة ان (القاعدة هى اللاقاعدة فى الفن) ..وهذا يعنى بالمفهوم البسيط ان الفن يمكن ان يكون فى ممارساته الفنية تنظيرا لاية نظرية، ولا يكون من الضرورى دائما ان ترتدى هذه الممارسة ثوب الفن (الضيق) فى بعض الاحيان .. غير ان التجريب بدون وعى فنى يصبح جموحا طائشا .. ومن هنا نرى حركة التمرد على الشكل الدرامى ، فى اتجاه المسرح الملحمى لونا من الوان (الفن) الوعى ، وقلما نجد الجموح بدون وعى فنا بأى مقياس .. وعلى أية حال ، فان التمرد عند عبد العزيز حمودة وفوزى فهمى جاوز الحد عند كاتب آخر عرف فى نفس العقد – السبعينيات – هو السيد الحافظ فلنر حدود هذا التمرد فى اتجاه التجريب عند هذا الكاتب .. اذا كان يوسف ادريس فى الستينيات حاول الخروج من إطار المسرح الاوروبى بمحاولته فى (البروسنيوم) الاوربى اكثر من الكتاب فى هذا الوقت ، فاذا جاوزنا الستينيات إلى السبعينيات فسوف نرى فى محاولات السيد حافظ احدى هذه المحاولات التى جاوزت حد التمرد إلى حد الثورة على كل التقنيات المعروفة وغير المعروفة .

وربما تعود جذور التجريب عند السيد حافظ إلى المناخ الذى عاش فيه ، والذى يصفه سعد اردش فى مقدمة دراسته التى ضمنها عدة نصوص صدرت للكاتب بعنوان (أميرة السينما). يقول سعد اردش ان هذا الكاتب ينتمى إلى جيل (عاش حياته ويعيش شبابه ملتاعا يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية ، وكان من الممكن ان يعيش عصر التحرر ، والاشتراكية ، والعدالة ، والضيق من كل ما كان يثقل كواهل الاجيال السابقة ، وما حاربت من اجل الخلاص منه أجيال ١٩١٩–١٩٤٨، وما قامت من اجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها) وهذا الجيل لم يعان وحسب

فى مجال السياسات ، أو فى مجال المجتمع ، وانما أيضا فى مجال الثقافة ، فقد كان محظورا عليه – كما يقول الكاتب – الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية .. إلى غير ذلك من المؤسسات الثقافيه (السياسة ٣٠-٦-١٩٨٤) كما كان محظورا عليه ان يتعامل مع مثقفين حكم عليهم أما بالصمت أو الرحيل إلى دول (البترو دولار) ، ومن ثم ، فبقدر وطأة المناخ وعسفه ، بقدر ما كان التمرد على الشكل الفنى والثورة عليه. ومن هنا ، فبينما اقترب بعض كتاب جيله بحذر شديد من المسرح التجريبى ، اقترب هو منه بشكل حاد محاولا اعادة تركيب جماليات الشكل المسرحى ليعيد توزيعها تبعا للمضمون الذى كان يحتوى على قدر عنيفا من المرارة والغضب . وهذه المحاولة التجريبية نجدها عنده بدءا من العنوانات الغريبة التى اختارها لنصوصة من امثال (كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى| الطبول الخرساء فى الاودية الزرقاء| حدث كما حدث ولكن لم يحدث اى يحدث | حبيبتى انا مسافر والقطار وانت والرحلة والانسان | هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك| الحانه الشاحبة العين .. الخ) .. ويمتد الجموح من العناوين إلى الشكل الذى اختاره اذ نلحظ انه يهجر فترة تقسيم المسرحية إلى ثلاثة فصول أو أربعة فصول فى أغلب الآحيان ، فاذا هو يحكم بوضع الموقف والخروج منه بحيلة فنية جديدة ، انه فى نص مثل (٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ / ب شمال حيفا) يقسم النص إلى عدة جسور (الجسر الأول|الجسر الثانى) ، أما فى (أميرة السنما) يقسم نصه إلى لقطتين (لقطة أولى | لقطة ثانية) ، ثم هو فى نص (الخلاص) يقسم نصه إلى ثلاثة حدود (الحد الأول|الثانى|الثالث) .. إلى غير ذلك . كما يبدو هذا الجموح فى تحطيم عناصر الشكل المركب واتساق اللغة الواحدة والقوالب التقليدية والشخصيات والحوار إلى غير ذلك من اتجاهات عديدة منها الدرامى والملحمى والتجريبى ، وتتدخل الحدود حتى يصعب معها تحديد هذا الشكل أو ذاك ، اننا فى احد نصوصه الأخيرة نجد انه لايكاد

الممثلون ينتهون من القاء أغنية لها علاقة حميمة بالنص ، حتى نرى عمال المسرح يخرجون بعد الانتهاء من الاغنية ، والأضواء ساطعة ليخاطبوا الجمهور ، صائحين : احنا مش ممثلين .. احنا شيلنا الديكور وجيبنا ديكور جديد .. كل واحد فيكم عليه ان يغير الديكور اللى جواه الديكور القديم احنا بنهد وبنبنى لكن فيه ناس بتهد وبس .. بتهد وبس .. واحنا مش ساكتين لها .. واحنا يا اما حانقف لها يا اما تغير طريقها يا اما ندبحها ..

وفى الوقت الذى يستطيع فيه عمال الاضاءة تغيير مستلزمات الاضاءة امام الجمهور ، فان المخرج يخرج ليحادث الجمهور ' فيقول : احنا كلنا معاكم مخرج وكاتب وعمال مسرح وممثلين لان الحرب فى رأينا ما انتهتش وما بتنتهتيش لان العدو يرجع ثانى زى ما كان قبل حدود ٤٨ الحرب مستمرة خليكم معانا .. (حكاية الفلاح ص ١٩٧) .

وحين يخرج المخرج وعمال الاضاءة يعود الممثلون ليكملوا تمثيل الموقف.

ان العودة للتراث فى الحقبة الأخيرة ارتبط بعاملين :

الأول : ربط المشاهد بالاتجاه الملحمى .

الثانى : الحفاظ على الهوية العربية .

والمتابع لحركة العود إلى التراث العربى يدرك انها بدأت فى السبعينات مع كتاب هذا العقد (كانت لها ارهاصات كثيرة فى أعمال شوقى وباكثير وعزيز أباظة وغيرهم حتى نهاية الحرب العالمية الثانية) ، ولم تلبث هذه الحركة ان تعمقت أكثر مع كتاب السبعينات أو منذ نهاية السبعينات وبداية الثمانينات (بالنسبة لهذا العقد) ، مما يشير إلى أن كثيرا من كتاب السبعينات من الجيل الثالث فى السبعينات القت فى تيار الثمانينات ما عمق هذا التيار فى اتجاه العود إلى ظواهر التراث العربى .

البديهى أن العود لم يكن فقط للاحساس المفقود بالقومية ، واما ،أيضا ،

كما سنرى للبحث عن تقنيات فنية من شأنها ان تقوم بدور (التراسل) الفنى مع الجمهور ، وهو ما يتأكد أكثر على مستوى ابداعيات هذا العقد ، وهو ما بدأ فى شكل (كسر الايهام) أو(اللعبة المسرحية) وما إلى ذلك من مستويات التقنية البريختية خاصة وان بريخت نفسه كان قد قرر فى فترة سابقة ان ثمة قرابة وثيقة بين مسرحه والمسرح الشرقى- والاسيوى- بوجه خاص. ونستطيع ان نراجع بعض الاشارات البسيط التى فى أذهاننا حول مسرحية بيرانديللو الشهيرة (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) لندرك إلى أى حد استخدام الكاتب الفرنسى الشهير العناصر التراثية العربية من خيال الظل أو المصباح السحرى أو الدلالات القديمة التى راح يستخدمها بحياء شديد كتاب كبار من أمثال توفيق الحكيم فى (الطعام لكل فم) ثم محمود دياب (ليالى الحصاد) ونجيب سرور (يا بهية وخبرينى) واستخدام بيراندللو تركز فى المقام الأول حول ما يسمى (بالمسرح داخل المسرح) وما لبث أن راح العديد من كتاب السبعينات يتلقفون هذه الحيلة ويطورونها خلال شخصياتهم .. ويلاحظ ان هذا الاستخدام اقترن بالفترة الأخيرة بالنسبة لكتاب السبعينات، أى هذه الفترة التى مالوا فيها، جميعاً، إلى التراث العربى وظواهره وما لبث أن طورها أكثر كتاب الثمانينات من نفس الجيل (*)

(*) حول استخدام الظاهرة التراثية، انظر دراستنا الأخرى (مسرح الثمانينات) التى صدرت عن (دار الف) بالقاهرة ١٩٨٥، وفيها فصلنا بقية التحولات عند بقية التحولات عند بقية الجيل الثالث من كتاب المسرح المصرى - فى الثمانينات .. باعتبار ان كتاب السبعينات والثمانينات يمثلون - جميعا الجيل الثالث من كتاب المسرح فى مصر.

الظواهر التراثية تتعدد وتتباين عند كتاب السبعينات .. ان عبد العزيز

حمودة وفوزى فهمى مولعان بهذه الظواهر من خيال الظل والاراجوز إلى صندوق الدنيا والبلياتشو وما إلى ذلك ، وان كنا نعثر عليها فى (القالب) الغربى ، كما نعثر عليها موظفة توظيفا حادا فى (التطور) الغربى لفن المسرح ، وهو ما يختلف معهم فيه بقية هذا الجيل ممن ظهروا فى الثمانينيات والذين استخدموا المحبظين والمشخصاتية والبابات والدواوين وما إلى ذلك .. هذه هى الاجابة الأولى ، البديهية ، أن طبيعة التطور الفنى كانت تقتضى تلمس ظواهر التراث سواء فى التاريخ أو الميثولوجيا للبحث عن وسيلة (التواصل) مع الجمهور ، أما الاجابة الأخرى ، المركبة ، فهى تجاوز التطور الفنى إلى التطور التاريخى وروح العصر .. كان العود إلى التراث الآن يعنى البحث عن الهوية القومية فى زمن افتقدنا فيه الهوية المستقلة ، وقد تبدى هذا المناخ فى الشرق العربى منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، حين اكتشف الشرق العربى ان ثمة فارقا بين حضارة الغرب وبين اطماعه الاستعمارية ، واذا كان الغرب يحاول الزعم بانه يريد (تنوير) العرب وادخالهم عصر الحضارة ، فلانه كان يريد ان يستخدم هذه الحضارة من اجل تنفيذ أحلامه الاستغلالية التى تحولت الآن من الاستعمار المباشر إلى الهيمنة الاقتصادية . كان البحث عن (هوية) معاصرة يعنى ، فى المقام الأول ، البحث عن وسيلة (مواجهة) يستطيع بها عالمنا العربى ان يقف بها ندا لهذه القوى الغاشمة . وقد بدأ هذا فى صورة الابتعاد عن مؤثرات الغرب الثقافية فى وقت الاقتراب فيه من تراثنا، ذاكرتنا الحية.

وهذا الابتعاد والاقتراب لا يعود إلى القريب ، بعد الحرب العالمية الثانية وحسب ، وانما يعود إلى أبعد من ذلك بكثير ، منذ اكتشف الغرب الشرق ، وحاول ان يلعب معه لعبة مخادعة ، فلا يخلو من مغزى ان أول مسرحية مؤلفة فى تاريخنا الفنى كان عنوانها هو (أبو الحسن المغفل) لمارون نقاش ، وهو اسما عربيا كما نرى ، وهو يحمل دلالة ايجابية مباشرة كما نرى ، وهو ينتمى إلى

نص ينتمى إلى البنية الحكائية (لألف ليلة وليلة) أيضا كما نرى ! هذا يعنى ان الاتجاه نحو المسرح الملحمى ، أو التأرجح بين الاتجاه الملحمى والاتجاه التجريبى الجامح .. لم يكن بقصد (ركوب الموجة) فى نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات ، وانما كان بفعل تراكم الاحساس بالهوية المفقودة ومحاولة استعادة الشخصية القومية منذ زمن بعيد ، خاصة ، اذا ما وضعنا فى الاعتبار ان عقد السبعينيات ، خاصة ، تميز بضخامة التغيرات والأحداث التى هزت الوجدان العربى بعنف شديد (ولنذكر من جديد : هزمية ٦٧ ، الانتفاضة الطلابية يناير ٧٢ ، أحداث ١٨ ، ١٩ يناير ٧٧ ، صلح كامب ديفيد ، سياسة الانفتاح الاقتصادى ٧٤ ، مظاهرات أول يناير ٧٥ ، ترسانة القوانين الاستثنائية كقانونى حماية القيم من العيب وحماية الجبهة الداخلية ، استحداث نظام المسعى الاشتراكى فى التشريع المصرى .. الخ) . ولسنا فى حاجة لنؤكد من جديد ان عقد السبعينات لم ينجب كتابه فقط من أولئك الذين أشرنا اليهم هنا ، وانما انجب العديد من الكتاب الآخرين ، الذين وان لم يلعبوا هذا الدور دراميا محسوسا فى السبعينيات ، فانهم راحوا يلعبون هذا الدور فى الثمانينيات ، حيث كان تيار السبعينيات يلقى فى الثمانينيات ليزيد من جريان هذا العقد . ولنخرج ، أكثر ، فى شئ من التفصيل ، لكتاب السبعينيات وموقفهم من التراث ..

تتحدد بعض محاولات هذا العقد لكنها تحمل معها بعض الهنات .. ان فوزى فهمى يلجأ إلى التاريخ الاسلامى فى نص (لعبة السلطان) خلال فترة الرشيد ، فيتلمس عناصر شعبية متوارثة مثل الراوى وصندوق الدنيا ، غير ان محاولاته ، شأنه شأن كتاب السبعينيات ، مازالت تعانى من سيطرة التقنية الغربية فى صياغة الحدث والحوار الدرامى ، أما عبد العزيز حمودة فانه يعتمد ، كسلفه ، على الصياغات التاريخية التى يتلمس فيه أيضا عديدا من الظواهر التراثية خاصة فى النص (الظاهر بيبرس) حيث يعتمد على عروض خيال الظل ، واستيحاء بعض الشخصيات الخاطبة والامير وصال وبعثته لشخصية أم رشيد التى عرفناها عند مجد بن دانيال

فى باباته خاصة أم رشيد الخاطبة ، ورغم ان عبد العزيز حموده يجهد ، أكثر من سواه فى السبعينيات ، فى طريق التأصيل واستلهام الشخصيات والظواهر القديمة ، فمازال يتأرجح بين القديم والجديد ، وما زال القالب الارسطى يزاحم القالب الملحمى ، وما زال جهده فى هذا الصدد لم يصل إلى طريق الصياغة الأخيرة وحين نصل إلى السيد حافظ ، تقابل بزخم عنيف من هذه المحاولات التجريبية والطليعية ، يمضى الكثير منها فى طريق التراث ، وهو ما يبدو فى نص مثل (ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) للاشارة إلى تأكيد ضياع قيمة العدالة الاجتماعية وهيبة الكرامة الانسانية فى هذا العصر ، وفى نص (حكاية الفلاح عبد المطيع) ذلك الذى يعيش فى عصر سلطان عربى تصل به ديكتاتوريته إلى حد بعيد ، حتى انه يتحكم فى لون الملابس التى يرتديها هذا الفلاح الاعزل ، الذى لا يملك غير حق الفض والموافقة ان كل من تلمس التراث ووظفه من عقد السبعينيات راح يسقط هذا التراث على شاشة الحاضر ليرى من خلاله تلك القيم السياسية الضائعة فى عالمنا المعاصر والآن ... نستطيع العود إلى سؤال البداية فنحاول الاجابة عنه : ما سر التحول إلى التراث العربى ؟

الاجابة تستمد مكوناتها من طبيعة هذا العصر الذى نعيش فيه ودرجة تعرض الهوية العربية للعبث والخطر الخارجى ، فبقدر ما تشتد أسباب التحدى بقدر ما تستد دواعيه .. ويكون مسرح السبعينيات ان يلقى فى تيار الثمانينات فيما بعد فى محاولة لتغذية هذا التيار والاسراع بجريانه.
وصفوة القول ، ان العود إلى التراث وظواهره الدرامية بدأ فى الخمسينيات والستينيات ، وبدأ أكثر تبلورا فى نهاية السبعينيات ، حتى اذا ما كانت الثمانينيات ، ونشط جيل ينتمى إلى جيل السبعينيات – جيل الثمانينيات – حتى كان تيار العود إلى التراث قد استند ، ومن ثم ، عرفنا الابتعاد قليلا قليلا عن الدراما الغربية بمفهومها الارسطى ، واقتربنا من المفهوم الملحمى ، الذى هو ، بالتبعية ، اقتراب من الظواهر العربية التى تعيد لنا شخصيتنا التاريخية ونعتقد ان هذا ما يحدث الآن ..

البناء الدرامى النفسى
فى كوميديا السيد حافظ
دراسة نقدية تحليلية
بقلم د. مدحت أبو بكر

مدخل يقود إلى موضوع الدراسة:

إذا كان العالم النفسى الشهير سيجموند فرويد قد ابتدع مدرسة التحليل النفسى ، فإن الطبيب النفسى الشهير – أيضاً – جاكوب مورينو ابتدع أساليب العلاج الدرامى النفسى.

وقبل الجهود العلمية التحليلة النفسية الفرويدية ، والجهود العلاجية الدرامية النفسية المورينية ، انطلقت جهود إبداعية درامية مسرحية منذ انطلاق إبداعات الأربعة الكبار ايسخيليوس وسوفوكليس ويوربيدس واريستوفان ، وظلت هذه الإبداعات تنطلق لتقام حولها المدارس النقدية المستمدة من رحيق الإبداع الدرامى المسرحى..

والحقيقة المؤكدة ، الإبداع يسبق النقد ، والحقيقة المؤكدة أيضاً لا إبداع بدون نقد يواكبه ، ويحلل عناصره ويضيئ جوانبه للتعرف على إيجابياته وسلبياته، وهذا التعرف يمنح المبدع حق اللجوء إلى مناطق التجويد الإبداعى، ويمنح المتلقى تأشيرات الدخول إلى عالم الدراما المسرحية بتفاصيلها الدقيقة ورؤية هذه التفاصيل من زوايا يساندها الوعى والإدراك وتنمية الحس النقدى ، على مستوى التعامل مع الدراما المسرحية وعلى مستوى التعامل مع الحياة الواقعية.

وإذا كان المسرح نشأ وتطور تلبية لحاجة نفسية ، فالتعامل التحليلى النفسى لدراما المسرح رحلة ممتعة لاكتشاف الذات الإبداعية للكاتب المسرحى ، والذوات الدرامية للشخصيات المسرحية ، وهذا يجعل الدراسة النفسية الواعية المتأملة أحد أهم المشاغل التى لابد أن تتصدر قائمة اهتمامات الكاتب المسرحى حيث يحصل على المساندة النفسية فى تعاملاته مع شخصياته ويكون واعياً وهو يرسم ملامح الشخصيات ، مراعياً مبررات السلوك ، منتبها للتحولات التى تطرأ على الشخصيات والتى لابد أن تحمل إمكانات التواصل مع قناعات المتلقى خاصة إذا كان الكاتب

مخلصاً للدراما الأرسطية ، مصاحباً لحدودها ، راضياً بقيودها.

وعندما يقرر المؤلف المسرحى التمرد على التقاليد الأرسطية وتقديم بناءات درامية مختلفة ، لن يمارس تمرده بعيداً عن العالم النفسى حتى لو قرر تقديم شخصيات لا تحكمها الدوافع النفسية المعروفة وتتصرف بلا منطق ، وتقفز من منطقة نفسية إلى منطقة أخرى بدون مبررات ، لأن أى تركيبة نفسية قد يعتقد المؤلف أنه يبتدعها، لابد أن يكون معادلها النفسى موجوداً فى الكتابات النفسية والنظرية ، والأبحاث والدراسات النفسية المستمدة من واقع الممارسة ، والمطبقة على حالات موجودة فى الواقع.

ومن هنا كان التركيز على التعامل الدرامى النفسى مع كوميديا السيد حافظ من خلال اختياره لموضوعات مسرحياته ، وصياغة الجمل الحوارية المستمدة من الملامح النفسية للشخصية والبناء الدرامى النفسى للمواقف الكوميدية ، والملامح النفسية لشخصية المؤلف وانعكاسها على تعاملاته الدرامية المسرحية .

وإذا كنا نختلف مع السيد حافظ فى بعض مناطق إبداعاته ونتفق مع مناطق أخرى ، فالحقيقة الباقية والتى تؤكد عليها هى أن السيد حافظ كاتب مسرحى لديه ما يقوله ، مشغول بهموم الإنسان العربى ، حتى لو كان قاسياً فى انتقاداته لسلوكيات هذا الإنسان ، مشغول بهموم التجمع العربى ، والعلاقات المصرية العربية ، إنه كاتب يتحرك محملاً بأفكار وقضايا ومشكلات لا أول لها ولا آخر ، إنه قلق دائماً ، مشغول دائماً ، يعيش داخل ذاته كثيراً ، يتحدث إلى الآخر ويهتم بالتبادل الحوارى بينما تكويناته الجسمية والعقلية والنفسية والاجتماعية مشغولة بالتحليل والرصد والتأمل والتفسير بعد الإدراك ، إنه يعيش مخلصاً لعلاقة بين الوعى واللاوعى ، بين الشعور واللاشعور ، بين الآن وزمان ، بين الواقع والخيال ، وهذا الإخلاص للثنائيات المتناقضة يتولى تشكيل شخصيته الإنسانية ، وكيانه الإبداعى ، فالسيد حافظ لا يختلق العلاقة مع الوعى

واللاوعى طبقاً لمتطلبات المواقف الحياتية ، والتوقيتات الزمانية وطبيعة الشخصيات التى يلتقيها أو يتعامل معها حسب درجات اقترابه من هذه الشخصيات أو تباعده عنها ، لكنه يترك ذاته لمن يريد ، عندما يستدعيه اللاوعى يطير إليه فراشة فرحة بالاستدعاء ، دون خوف من الاحتراق بأنوار وأضواء وتوهجات اللاوعى بانطلاقاته التى لا تعترف بالقيود المجتمعية ولا يرضيها الحدود الاجتماعية ، ويترك السيد حافظ ذاته الإبداعية للاوعى ، يداعبها ، ويقيم حوار معها .. وعندما يشعر الوعى بالحاجة إلى كيان هذا الإنسان ، يطالب بحقه فيستأذن الكيان الإنسانى حاملاً معه الكيان الإبداعى فى رحلة ممتعة إلى الوعى الذى يعيش الحدود والقيود راضياً بإندماجه داخل الجماعة الإنسانية، بعد أن عاش مساحات من التمرد الجميل.

تلك الديناميكية فى علاقة السيد حافظ – إنساناً ومبدعاً تتناثر فوق الأوراق نصوصاً مسرحية ، تشغل النقاشات وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع النصوص ومع فكر مؤلفها نحترم ابداعاته ونعلن دهشتنا لجرأته ، ويسعدنا إخلاصه لقضايا وطنه.

وهذه الدراسة تسعى إلى التحليل النقدى للمسرح الكوميدى للسيد حافظ من خلال التأملات النقدية التحليلة للبناء الدرامى النفسى سواء فيما يتعلق بتأثير الملامح النفسية لشخصيات المؤلف على توجيه وقيادة إبداعه، أو ما يتعلق بالتفاعل بين المتلقى وكوميديا المؤلف والتعامل النفسى للمتلقى فى الشخصيات والأحداث ولغة الحوار.

وقد اعتمدنا فى هذا التحليل على أربع مسرحيات هى :

١ – وسام من الرئيس.

٢ – قراقوش والأراجوز.

٣ – ملك الزبالة.

٤ – رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة.

وأود الإشارة إلى ملاحظة غريبة وهى انعدام الدراسات والتناولات النقدية وقراءات النقاد والباحثين المصريين لمسرح السيد حافظ ، رغم أهمية هذا المؤلف ، وأهمية مسرحه وحقه وحق هذا المسرح المتميز بالثراء فى البحث عن موضوعات جديدة ، فى التناول النقدى اللائق.

وللحقيقة شعرت بالدهشة الممزوجة بالحيرة والحزن لهذا الموقف النقدى المصرى من مؤلف مسرحى مصرى بغض النظر عن الجيل الذى ينتمى إليه المؤلف، لأننى ضد التصنيفات الزمنية والعمرية والإيديولويجة والعقائدية، فالمسرح مسرح مهماً اختلفت موضوعاته، والكاتب المسرحى، ومدى التواصل بين مسرحه وبين الناس، ودرجة الوعى بقضايا الناس والتميز للاحتياجات النفسية والهموم المجتمعية والرغبات الجمعية الاجتمعية .

وقبل ممارسة التعامل النقدى مع كوميديا السيد حافظ والبناء الدرامى النفسى لمسرحه الكوميدى ، أرجو أن أكون قد رددت اعتباره ككاتب مسرحى مصرى هام تجاهله النقاد المسرحيون المصريون لأسباب لا يعلمها إلا الله ثم النقاد المسرحيون المصريون.

وأتمنى للسيد حافظ مزيداً من الجهود الإبداعية الجريئة المتمردة حتى لو اختلفنا معها أو مع بعضها فالنتيجة إضافات حرة إلى دنيا الحق والخير والجمال ، المسرح.

المبحث الأول

تنوع المصادر الكوميدية عند اختيار الموضوعات المسرحية يتميز السيد حافظ بالتعامل مع مصادر متنوعة عند اختيار موضوعات مسرحياته، وفى المسرحيات الأربع التى تعاملنا معها بالتحليل النقدى فى هذه الدراسة، نجد أن المؤلف لجأ إلى مجموعة مختلفة من المصادر التى تعامل معها وهو يكتب مسرحياته الكوميدية. وعندما نتأمل المسرحيات الأربع نجد المؤلف قد تعامل مع المصادر الأتية:

أولاً : الواقع السياسى المعاصر فى مسرحية وسام من الرئيس.

ثانياً : الموروث الشعبى المصرى فى قراقوش والأراجوز.

ثالثاً : العلاقات المصرية العربية فى رحلات ابن بسبوسة.

رابعاً : التراث التاريخى العربى فى ملك الزبالة.

وقبل أن نقدم استعراضاً موجزاً حول موضوع كل نص من النصوص الأربع، نجد ضرورة الإشارة إلى استضافة السيد حافظ للسياسة فى الموضوعات الأربع رغم تنوع وتعدد المصادر التى لجأ اليها للتعامل الكوميدى معها فالسياسة جزء أساسى من النسيج الدرامى للكوميديات الأربع ، ولعل هذا الملمح يتضح من خلال استعراض موضوعات هذه النصوص.

<u>أولاً : وسام من الرئيس .. والواقع العالمى المعاصر :</u>

عندما تناسى الرئيس العراقى صدام حسين وقادة جيوشه ومسئولو سياساته أهمية العلاقات الأبدية التى تربط الدول العربية ، وقرر اقتحام الكويت فى سلوك أثار دهشة الجميع ، أصيب الوجدان العربى بشرخ لن يستطيع الزمان معالجته بسهولة ، لقد تمكن هذا الزعيم العربى العراقى من إيلامنا جميعاً وأصابنا بوجع مؤلم أنتج العديد من الأعمال الدرامية المسرحية ، كان معظمها مجرد انفعالات انطباعية تفتقد إلى القدر على التعامل الدرامى مع هذا الحدث.

ويأتى رد فعل السيد حافظ ككاتب مسرحى عربى مصرى من خلال رؤية شديد الذكاء ، عندما تعامل مع أثار ما بعد الحرب التى أشعلها صدام حسين وتدخلت جميع الدول من كل مكان فى الدنيا كأطراف فى هذا الصراع ، ولكل دولة وجهة نظرها الخاصة التى تحمل مبررات المشاركة.

وقد تعامل المؤلف مع الواقع العالمى المعاصر من زاوية خاصة به فلم يدخل مباشرة إلى جحيم الأحداث المؤلمة ولم يبحث فى أطماع زعيم عربى فى دولة عربية ، ولكنه قرر تعرية هذا الواقع من خلال ردود أفعال

مؤسسات عديدة فى مصر مع جندى مصرى شارك فى حرب التحرير والكوميديا النابعة من الإحساس بالألم فيما يتعلق بحرب التحرير أن الدولة العالمية الكبرى – أمريكا – فرضت واقعاً عالمياً وخططت ونظمت وقادت ما أسمته حرب التحرير ، لماذا ، التحرير دولة عربية من الاستعمار العربى ، أليس هذا الواقع دافعاً للضحك ، وكلفه الضحك الذى نشعر معه بكابوس البكاء.

ويستعرض السيد حافظ التأثير غير المباشر لهذا الواقع العالمى المعاصر على العلاقات بين فاضل العسكرى المصرى الذى شارك فى الحرب وأصيب فيها ، وبين مختلف المؤسسات الاجتماعية والمسئولين مثل اللواء الطبيب عزمى والرقيب سعيد ومحروس شعللها الصحفى الغارق فى البحث عن مصالحه والعمدة الذى اغتصب ثلاثة قراريط من فاضل وزوجته. ومن هذا التناول الكوميدى يسحبنا المؤلف إلى رؤية السياسة الكويتية فى سياسات أمريكا عندما يستدعى لا شعور فاضل أحداث وحوارات تمت بينه وبين جورج سمبو الجندى الأمريكى ، ويأتى هذا الاستدعاء من خلال الارتباط الشرطى بين ظهور سمبو الذى التقى بفاضل فى القاهرة، وتفاصيل علاقة سمبو بفاضل عندما شاركا مجموعة من الجنود متعددى الجنسيات فى حرب التحرير ، هنا يقول الكاتب المسرحى كلمته من خلال الواقع العالمى المعاصر ذلك الواقع الذى فرض على الكويت والدول المجاورة التى تدفع لسمبو ولكل جندى امريكى أو اجنبى مبالغ مالية كبيرة تبدأ من ألف ومائتى دولار شهرياً ، بينما يحصل الجندى المصرى على مائتى جنيه مصرى فقط لا غير شهرياً ، ويتضح من الحوار الذى يدور بين فاضل وسمبو ومدى الصراع العنيف الذى يعيش فاضل داخل نيرانه عندما يفكر فى هذا الواقع العالمى للمؤلف.

ثانياً : قراقوش والأراجوز .. والتعامل مع الموروث الشعبى المصرى :

فى مسرحية قراقوش والأراجوز لا يستسهل السيد حافظ لعبة الاعتراف

من ينابيع الموروثات الشعبية المصرية أو العربية ، لكنه يقدم مزجاً ذكياً بين قراقوش وأحكامه الظالمة وسلوكياته المتبجحة وقراراته التى لا تطاق ، وبين الأراجوز الضمير الشعبى الناقد الراصد المتأمل المحلل الذى يقول للأعور أنت أعور "فى عينه" دون أن يمتلك هذا الأعور أية قدرات على مجازاة الأراجوز لأنه يلعب ويمزح ويضحك ، والجميع يضحكون على ذكائه وانتقاداته.

وهكذا مزج السيد حافظ بين الجانب التاريخى من خلال التعامل مع شخصية تاريخية هى شخصية أبو سعيد بهاء الدين قراقوش ، والجانب الشعبى من خلال شخصية الأراجوز الذى تحول إلى شخصية تنتقد سلوكيات قراقوش وتحرض الناس على التمرد والثورة ورفض أحكام القراقوشين.

وتلعب السياسة دورها كجانب مختزن داخل المخزون النفسى للمؤلف ، فيتحول – كمؤلف – إلى أراجوز مسرحى ينتقد من خلال الشخصيات والأحداث سياسات الحكام فى تلك الفترة ، ومسئوليتهم عن صناعة الظاهرة القراقوشية ، فيدخل المؤلف – الأراجوز – عش الدبابير عندما ينقد القائد العربى البارع سلوكاً وحكماً وقيادة وحرباً صلاح الدين الأيوبى، ورغم براعة هذا القائد ، إلا أنه مسئول عن تواجد قراقوش وانتشاره وتحوله إلى كيان مثير للإزعاج لكل من ألقى بهم الزمان داخل نطاق أحكامه الغريبة ، ويأتى انتقاد المؤلف لصلاح الدين الأيوبى ومسئوليته لأنه لم ينتبه لهذا الوزير ولم يمنع تجاوزاته ولم يوقفه عند حده ، اعتمد على قراقوش ومنحه صلاحيات جعلته أكثر ظلماً وتجاوزاً وتجنباً على المواطنين.

وهكذا يلعب السيد حافظ السياسة من خلال رحلة كوميدية فى التاريخ المصرى ، وبالتحديد خلال المساحة الزمنية التى شهدت أمجاد القائد صلاح الدين الأيوبى ، ووزيره قراقوش.

ثالثاً: رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة.. وتناول العلاقات المصرية العربية:

ولأن السيد حافظ أحد الكتاب المسرحيين الذين طافوا بأعمالهم فى العديد من الدول العربية ، فإن رحلاته لم تكن لمجرد الحصول على موارد مالية فقط ، لكنه كان يفتح لنفسه مساحات من التواجد فى الدول العربية كمؤلف مسرحى مصرى ، وخلال هذه الرحلات ، كان الكاتب المسرحى داخل السيد حافظ يقوم بعمليات الملاحظة المتأملة للواقع ، والاستماع الواعى للأخرين، والرصد التحليلى للأحداث ، ويستوعب ما لاحظه وما شاهده وما استمع إليه ويضعه فى ذاكرته الدرامية المسرحية ، والنتيجة استدعاء هذا المخزون ليتناثر فى أكثر من نص مسرحى للسيد حافظ ، ويظهر متكاملاً فى نص بعنوان " رحلات ابن بسبوسة فى البلاد الموكوسة" .

وتقفز السياسة إلى هذا النص من الأبواب والنوافذ لتعلن عن التأثر العربى الواضح بالسياسات الغربية ، ويتناول المؤلف فى هذا النص العلاقات المصرية العربية من خلال المواطن المصرى عبد الله الذى يسافر بحثاً عن موارد مالية تضمن له حياة لائقة ، وقبل السفر تبدأ معاناة ابن بسبوسة وعذاباته مع سفارة الدولة الشرقية ، ثم سفارة الدولة الغربية ، ورغم الانتقادات الحادة التى يوجهها السيد حافظ فى هذا النص للكثير من سلوكيات الأخوة العرب تجاه المصريين ، إلا أن الكوميديا المسرحية لا تفسد للود العربى قضية ، وبذلك يكون نص رحلات ابن بسبوسة وثيقة عتاب مسرحى من كتاب مصرى إلى الأخوة العرب.

رابعاً : ملك الزبالة .. والتراث التاريخى العربى :

ويتعامل السيد حافظ مع فترة تاريخية عربية تم خلالها حدث هام ، الفترة التاريخية هى السبع سنوات الواقعة بين عام ٢٦٥ – ٣٧٣ هجرية ، والحدث هو تولى قسام التراب شيخ الزبالين فى دمشق مسئوليات الحكم ، وذلك بعد أن قرر جامعوا القمامة الإضراب عن العمل وتركوا القمامة

تتراكم أكواماً فى كل مكان ، ويلعب السيد حافظ السياسة فى نص "ملك الزبالة" من خلال تبادل الأدوار حيث يتحول المحكومون إلى حكام، ويصبح الحكام محكومين، هذه التركيبة التى ترسم خريطة جديدة للسلوكيات والعلاقات تمنح المؤلف الفرصة لرسم المواقف الكوميدية الناتجة عن تبادل الأماكن ، لأن أساليب حياة الشخصيات تغيرت ، الذين كانوا يحتلون مساحات التواجب فى قمة الحكم أصبحوا حكاماً ترصدهم وتحاسبهم وتأسلهم عن أفعالهم الماضية والحاضرة.

ولعبة تبادل الأدوار فى السيكودراما يستخدمها المعالج الدرامى فى النفس ليشعر كل فرد بانفعالات الآخر الذى يأخذ مكانه .

وفى ملك الزبالة يقدم السيد حافظ إسقاطات سياسة كوميدية من خلال التعامل مع دمشق كرمز للدول العربية والروم كإشارة للدولة الأمريكية الكبرى المتحكمة فى خط سير التحركات والعلاقات والتحالفات فى مختلف دول العالم.

وبذلك نجد السيد حافظ يقوم بتجوالات لا تهدأ من الواقع العالمى إلى الموروث الشعبى المصرى، إلى التراث التاريخى العربى والعلاقات المصرية العربية.

وفى تجوالاته إلى الموضوعات المتنوعة والأماكن المتعددة والقضايا المختلفة ، يتسم السيد حافظ بالوعى بأدق تفاصيل المكان والزمان والإنسان.

ويتمتع بروح ساخرة مرحة ، ويتميز بالجرأة فى التناول ، منطلقاً من أهداف تتعلق بالصالح الأكبر ، وتتجاوز أسوار الحسابات والتوازنات إيمان من هذا المؤلف بأن المسرح الذى يقام على أسس من جبر الخواطر والخوف من هذا وذاك ينهار لأنه يفقد إمكانات المقاومة.

ولا يمكن أن ننهى حديثنا عن تنوع مصادر ومنابع الدراما لدى هذا المؤلف ، إلا عندما نؤكد أن السيد حافظ الكاتب المسرحى يلبى حاجة

نفسية للسيد حافظ المواطن المصرى العربى ، وأن قلم الكاتب المسرحى يصرخ معبراً عن ألم الإنسان.

وإذا كان المواطن العادى يعبر عن أراءه ووجهات نظره فى الأحداث والناس فى لقاءاته المختلفة ، وإذا كانت الحاجة النفسية للإنسان هذا الكائن الحوارى – إلى التعبير والتحاور مع الآخرين تتم بصورة إفراغية وجدانية فردية ، فإن الكاتب المسرحى يقوم بعملية الإفراغ الوجدانى الجمعى عند مشاهدى المسرح عندما يتابعون العرض المسرحى ، أو عندما يقرأون النص المسرحى.

وموضوعات السيد حافظ نابضة بالتعبير عن احتياجات نفسية شعبية سواء تلك الموضوعات التى تعامل السيد حافظ من خلالها من الموروث الشعبى أو التراث التاريخى ، وهى الموضوعات تظل طازجة لا تسقط بالتقادم ، أو الموضوعات التى كانت رد فعل لأحداث عالمية أو عربية فتناولها رصد تسجيلى درامى لأحداث واقعية.

السيد حافظ والمسرح الطليعى والسياسى
دور السيد حافظ فى المسرح الطليعى
دراسة بقلم الناقد
رزوق أحمد – المغرب وجدة

إن الحديث عن مسيرة السيد حافظ الأدبية يقودنا حتماً إلى الحديث عن مساهمته فى المسرح الطليعى، وقد انتهج السيد حافظ منذ مسرحيته الأولى "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" المنهج الطليعى، فى الكتاب "ابو للنير" حينما قال : "إن الكاتب المسرحى الطليعى له حرية مطلقة إذ هو خالق عالمه وسيده ومن العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له وأن يغفل الزمان والمكان، إن عالمه هو مسرحيته وفى داخلها الإله الخالق الذى يرتب الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان، والمسرحية يجب أن تكون عالماً بأكمله مع خالقها".

ويعتبر المسرح الطليعى ضرورة لمنح الإنسان فرصة المواجهة مع "الذات الواقع" ومع "الذات المجتمع" ومع "الذات الإنسان" ، والمسرح الطليعى له رواد فى الساحة العالمية والعربية، فحين نذكر المسرح الطليعى العالمى يتبادر إلى ذهننا مباشرة كتابات كل من "بيكيت" و"يونسكو" و "آداموف" و"جينه" كأعضاء فى المسرح الطليعى.

أما حينما نتحدث عن المسرح الطليعى العربى يأتى فى مقدمة كتاب المسرح الطليعيون العرب السيد حافظ، ويليه كل من محمد الماغوط وعز الدين المدنى وعبد الكريم برشيد وسعد الله ونوس وقاسم محمد وروجيه عساف وسمير العيادى ومحمود الزيودى.

ومسرح السيد حافظ هو المسرح الذى يهتم اهتماماً بالغاً بمعنى وجود الإنسان وبالدور الذى يقوم به فى المجتمع كما أنه يعمل على إيقاظ المتلقى ليشعر بأن هناك ما هو عجيب وما هو مألوف وما هو خارق للعادة ثمن الحياة اليومية وهذه هي وظيفة المسرح الطليعى يقول "الفريد جاري" : "إن وظيفة مسرح الطليعة الآن هو إيقاظ المتفرج حتى يحس بما هو خارق للعادة وغير مألوف".

فما هو مفهوم الطليعة عند كتاب المسرح الطليعى؟

يعرف بيرناردورت الطليعة كمصطلح فنى بقوله : "كل طليعة هى أولاً

الانقطاع عن باقى الجيش، وهى كذلك رفض للنظام والسلوك المشترك". فالأساس هو الانقطاع، الانقطاع عن الماضي والحاضر وعن كل المكونات التى صنعت هذا الحاضر بكل سلبياته المختلفة، الانقطاع عن شروط الهزيمة وهي شروط لها وجود في الإنسان وفي الرؤية المتخلفة للوجود وفي الفكر والمؤسسات والعلاقات والسلوك واللغة والفنون والآداب والطليعة أو المسرح الطليعى فى مفهوم السيد حافظ "هو فن تأسيس فكر العصر والتاريخ الذى نحياه، فالمسرح الطليعى هو ماضي وحاضر ومستقبل فى آن واحد، والكاتب الطليعى فى رأيه يجب أن يكون معاصراً لعصره لا مسجوناً فيه مندمجاً فى الواقع الحاضر كل الاندماج حتى يتكلم باسمه ويكون روح عصره وهو مثل الجندى فى إحدى حروب العصابات مهما كانت عقيدة المؤلف السياسية فإن فيه ليس تعبيراً عن حالة روحية كامنة فى وعيه".

أما الكاتب المسرحى التونسى "عز الدين المدنى" فيقول إن "كتاب الطليعة اتجهوا للطليعة لأنها غزو للجمهور لا الاكتفاء بما هو موجود والاقتصاد على ما هو فى متناول اليد".

أما الناقد "تاكيس موزندس" فيقول ان "الكاتب الطليعي محارب إلى مثل وهو فوضوى متمسك بفرديته ومسافر وحيد ماض فى طريقه الخاص، له آراؤه الشخصية دون حاجة إلى رفيق مهما كان هو ساع إلى بلوغ ما هو مستحيل دون أن يقنع بما هو ممكن وهو دائماً ساخط".

ويرى الكاتب المسرحى "عبد الكريم برشيد" أن الطليعى هو "هذا المناضل أبداً أى ذلك الإنسان الذى لا يعرف ما يسمى باستراحة المحارب، وذلك لأن الاستراحة لا تعنى فى النهاية غير الموت والفناء وسيادة الظلم والجهل والفقر وكل معوقات الحياة، فهو يناضل حتى الموت أو ما بعد الموت إن كان ذلك ممكناً عن طريق الإبداع الخالد الذى يحمل رسالة نضالية.

ويبرر "الفريد جارى" وجود المسرح الطليعى بقوله : "إنه ظهر نتيجة أن سرد الأمور المفهومة لا تؤدى إلا لإقفال النفس وإفساد الذاكرة، بينما يحرك اللامعقول النفوس الراكدة وينشط الذاكرة".

وهكذا نلاحظ أن السيد حافظ من خلال نصوصه المسرحية، وبدافع من الغيرة الوطنية والقومية، راح يقدم نقداً لاذعاً للواقع العربى المصاب، ثم إن إحساسه بخيبة الأمل التى تعيشها معظم الشعوب العربية فى استرداد حريتها وكرامتها وديمقراطيتها وعدالتها التى فقدت، يمثل انعكاساً مؤثراً على الأفكار المسرحية التى طرحها السيد حافظ ولا سيما النقد الاجتماعى الذى طرحه فى عدة نصوص مسرحية ومن بينها "ملك الزبالة" الذى من خلاله يستعرض تناقضات الواقع الاجتماعى العربى، ولا شك فى أن تعرضه للقضايا الاجتماعية والسياسية... استطاعت كلها تحديد موقفه من القضايا الوطنية والقومية ودوره فيها، فكان فى مسرحياته الكاشف عن مكامن من الضعف والمحرض الداعى إلى الثورة والتغيير والعمل على التقدم والرقى، والبحث عن الممكن بدل الاكتفاء بالكائن، وحين نطلع على كتابات السيد حافظ الطليعية نشعر بأنه ضمير الشعب المعبر عن روح نضاله، وقد آمن بأن القضايا الإنسانية التى يطرحها والمتمثلة فى حصول الإنسان العربى على حريته وعدالته وكرامته وهى قضايا قومية، آمن بالعروبة ووحدة الكفاح لتحقق الوحدة العربية.

وقد عالج السيد حافظ فى بعض مسرحياته عدة قضايا قومية من بينها النضال الوطنى الفلسطينى باعتباره نضالاً قومياً، حيث تعرض لشرح القضية الفلسطينية وشرح الموقف العالمى والعربى السلبى منها وتهاون العرب فى مؤازرة الفلسطينيين ويرى نجيب القرشالى أن دور السيد حافظ فى القضية الفلسطينية لا يقل أهمية عن دور كل من توفيق زياد ومحمود درويش وغسان كنفانى وسميح القاسم ومعين بسيسو.

<u>٤ – نظرة عن المسرح السياسى</u>

يؤرخ "كمال عيد" لظهور المسرح السياسى عند الغربيين بقوله : "وينبع من ألمانيا أيضاً المسرح السياسى بقيادة زعيمه "أرفين بسكاتور" المخرج وصاحب النظريات فى الفن... ومنها تنتقل هذه المدرسة إلى أمريكا لينشرها، وأدى ذلك المسرح إلى تعريف الجماعات بالمشاكل السياسية المحيطة بالمجتمع لمحاولة إشراك الجماهير وجدانياً فى التصرفات التى يمكن أن تصدر عن الحكام بعد النهضة السياسية التى عاصرت أوربا بعد الثورة الفرنسية.. الأمر الذى نجد له شبيهاً فى المستقبلية وفى بداية القرن العشرين عند الكاتب "برتولد برخت" الذى زامل أيضاً بيسكاتور فترة من الزمن وأقام معه مسرحه السياسى المشهور".

ومن هذا يتضح أن تسمية المسرح السياسى ليست جديدة على المسرح العالمى ولا سيما فى الدول التى سبق فيها ظهور الفكر الاشتراكى، فهل يمكن القول بأن العرب تأثروا بالغرب فى معالجة القضايا السياسية؟ أو أن المسرح السياسي العربي كان وليد الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تعيشها الأمة العربية؟

أعتقد أن ظهور المسرح السياسى العربى جاء نتيجة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى تعيشها الشعوب العربية، فإلى حدود السنوات الأخيرة نجد أن معظم الدور العربية إن لم نقل كلها لازالت لم ترق إلى المستوى المطلوب فى تحقيق الديمقراطية وحرية الرأى والتعبير وظروف معيشية راقية، وتبقى الديمقراطية واللامركزية وغيرها من المتطلبات كشعارات ترفع فقط من أجل الوصول إلى السلطة، وحين تحقيق المراد ينقلب هذا المناضل أو الرمز إلى ديكتاتور من أجل المحافظة على منصبه، ولعلها قاعدة عامة فى جميع دول العالم والأمثلة على ذلك متعددة.

وينفى الكاتب المسرحى على عقلة عرسان أن يكون هناك مسرح سياسى ومسرح غير سياسي بقوله :" المسرح السياسي العربي؟! لا أكاد أتعرف

على حدوده، المسرح بنظرى لا ينفصل عن السياسة ولم ينفصل عنها يوماً.. وتكون المسرحية جيدة، والمسرح مؤدياً لدوره وقريباً من الجمهور كلما كانت المسرحية على مساس بالواقع.. وتحتوى على إدراك له واستشراق لآفاق المستقبل، ومعبرة بوعي وبإيحاء عن أشكال التعامل الإنسانى الأفضل، والحياة الإنسانية سياسة.. التجمع البشري يحيا على السياسة وبها، ولا أستطيع أن أتميز ملامح مسرح سياسى بحت!! أستطيع أن أتكلم عن السياسة فى المسرح.. أما المسرح السياسى فما هى معالمه التى تميزه عن المسرح ومذاهبه لينفرد بعنوان خاص كبير؟!... هناك سياسة وأفكار سياسية ودعوات سياسية وشعارات فى المسرح...".

فالمسرح السياسى التحريضى حسب أحمد العشرى "هو المسرح الذى يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفاً فكرياً ومبدئياً فى تلك الحالة، ولابد لكاتب المسرح السياسى من التأنى والبحث فى جذور المشاكل التى يعرضها حتى يجعل من ذلك أداة قوية لإثارة الرغبة فى التغيير".

وحسب سامية أسعد فقد كان هناك دائماً نموذج من نماذج الأدب مهتم بالقضايا السياسية بطبيعة الحال.

والمسرح السياسى لا يقدم حلولا للمشاكل المعروضة سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية، فهو يعرض المتناقضات ويعريها وعلى المشاهد أن يتخذ موقفه، فالمسرح السياسى يهدف بتعريته للواقع وفضحه للمشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية إلى إيقاظ المتلقى من سباته. ونجد فكرة المسرح السياسى بشكل أوضح عند الناقد المسرحى عبد العزيز حمودة الذي يرى أن ":المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقى هى استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة –غالباً ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية– مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير فى

الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التى تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى".

ويميز عبد العزيز حمودة بين نوعين من المسرح ذى الاهتمامات السياسية حيث يقول : "يجب أن نفرق بين المسرح السياسى أو ما يمكن أن نسميه مسرحاً سياسياً وبين المسرح ذى الإسقاطات السياسية. إذ أننا فى بلدنا نخلط بين هذا وذاك، وبين مسرح محدد هدفه بوضوح وبلا مواربة بين مسرح تجئ الإسقاطات السياسية فيه فى الخلفية، بين مسرح يهدف إلى أيديولوجية معينة وبطريقة مباشرة ومسرح تجئ فيه المفاهيم السياسية بقدر ما يسقطه المتفرجون عليه من مفاهيمهم أو ظروفهم هم، وحينما يخلط البعض بين الاثنين ويظلم الاثنين فى آن واحد، فالمسرح الأول قائم على العطاء فكرياً، أو بمعنى أدق سياسيا، والمسرح الثانى يعتمد فى معظم الأحيان على الأخذ، بمعنى أن المسرح السياسى الذي يفشل فى توصيل ما يريده المؤلف مثلاً يفقد سبب وجوده، ولا يتبقى له بعد ذلك شئ، أما المسرح ذو الإسقاطات السياسية فلا يعتمد وجوده على وصول المفاهيم السياسية إلى جمهوره، بل أن الإسقاطات السياسية قد تختلف من بلد لآخر بل من متفرج لمتفرج فى نفس الصالة ونفس الليلة...".

ويضيف فى نفس الموضع :"وعلى ضوء تعريفنا السابق للمسرح السياسي نستطيع التفريق بين النوعين، المسرح السياسى، لأنه يهدف إلى إيقاظ الناس ثم تعليمهم، يعتمد إلى حد كبير على الحقائق، أو القيمة الإخبارية للواقع، أى أن عملية الكتابة للمسرح السياسي هنا تسبقها مرحلة طويلة من البحث والتقصى".

ويضيف فى نفس السياق : "أما المسرح ذو الإسقاطات السياسية، فقد يعتمد على أساس من الواقع وقد لا يعتمد على الواقع إطلاقا، قد يعود إلى تاريخ حدث فعلاً وقد يتصور مستقبلاً لم يحدث بعد، ومع هذا قد تتواجد

الإسقاطات السياسية، المهم أن الفنان هنا حينما يستخدم الواقع التاريخى مثلاً لا يستخدمه فى حد ذاته، وهو لبس ملزماً كفنان بالتمسك بحرفيته، ولا يجب أن يحاسب على الحرية التى يمارسها فى استخدامه، والمسرحية لا تكتب أساساً لخدمة هذا الواقع، بل أن الواقع هو الذى يخدم غرضاً آخر".

وعلى ضوء تعريفه السابق يحدد فارقاً آخر بين اللونين بقوله :"فالمسرح السياسي لا يهتم بالفرد ولا يحاول تصوير شخصية، لأنه أساساً لا يحاول التعرض لمشكلة فردية بل مشكلة جماعية. المهم هو تقديم الجماعة التى تمسها المشكلة وحينما تحل المشكلة فإن الحل لا يجئ نتيجة حتمية فنية أو نتيجة منطق التسلسل الفنى، بل يجئ هذا الحل على أنه الحل الذى حدث فعلاً أو الذى يجب أن يحدث فى الواقع".

وهكذا يتضح أن مجمل خصائص المسرح السياسي تنطبق على بعض مسرحيات السيد حافظ من بينها مسرحية "ملك الزبالة" مما يجعل تصنيفها ضمن المسرح السياسي من باب الإنصاف فى حق هذا المبدع المسرحى.

السيد حافظ والتجريب الغاضب
بقلم د. عبد الكريم برشيد – المغرب

مدخل للتساؤل

<u>في الفعل التجريبي يتم طرح السؤال المركب التالي دائما:</u>

الكاتب فى المسرح ما هو دوره الحقيقي؟ وما المطلوب منه بالتحديد،؟ أن يحاكى العالم – كما هو هذا العالم – أم أنه محكوم بأن يراه أولا، بعين الفنان الرائي والعراف والساحر، وأن يفهمه ثانيا، بوجدان الشاعر وبعقل العالم، وأن بفككه ثالثا، تماما كما يفعل الأطفال بألعابهم، وأن يعيد ــ رابعا ــ خلقه وإنشاءه وتركيبه من جديد؟

وأرى أنه بغير هذا، فإنه لا يمكن أن يكون الفن فنا، ومن الممكن أن يكون شيئا آخر، أي أن يكون في الكتابة الدرامية تقريرا صحفيا، وتكون نسبته إلى النقل أقوى من نسبته إلى الخلق والإبداع.

شيء مؤكد أن الوجود ليس كما ساكناً وثابتا ونهائياً، خصوصا في عين الفنان المجدد والساحر والمتمرد، والأساسي بالنسبة إليه هو التغيير دائما، أي تغيير الكائن والموجود، بحثا عن الممكن الوجود، وبالتكيد فهو لا يحاكى المخلوقات، كما هي هذه المخلوقات في شكلها ولونها ووزنها وكثافتها، ولكنه يحاكي مبدأ الخلق، وبهذا يكون فعله الإبداعي موازيا لما تقوم به الطبيعة في الواقع، وهو لا يستنسخ الزمن والمكان والأحداث والناس والعلاقات والمؤسسات، كما هى، ولكنه يعيد خلقها من جديد، لأنه لا يراها في شكلانيتها الظاهرة، ولكنه يتمثلها في حقيقيتها البعيدة والخفية والمضمرة وهذا ما وجدناه لدى واحد من المسرحيين التجريبيين في المسرح العربي الحديث، والذي عرفناه باسم السيد حافظ.

نعرف أن العالم– كموضوع فى المسرح – شيء لا وجود له إلا من خلال ذات المبدع، وكما تكون هذه الذات يكون موضوعها، والأساس دائما هو روح الذات المبدعة والخلاقة، وهو فكرها وخيالها، وهو فاعليتها، ونحن دائماً أمام موقف ما، موقف المبدع الناقد والرافض والمتمرد بالضرورة، هذا الموقف يتولد عن رؤية غير محايدة بالتأكيد، ومن خلال تجديد الرؤية

والموقف، وتجديد الأدوات التعبيرية، يولد المسرح التجريبى ولادة شرعية، وبغير هذا يكون مجرد لعب، أو مجرد فعل تخريبي وعدواني، ولا شيء أكثر من ذلك، لأن فعل التدمير فيه لا يستتبع فعل البناء الفكري والجمالي.

إن التجريب – كتعبير فنى فكرى – هو بالأساس محاكاة للتغير الواقعى اجتماعاً ونفسياً وسياسياً وفكرياً، ومن هنا يكون للتجريب الغربى معنى، لأنه ثورة تسير بمحاذاة ثورات أخرى، ثورات يمكن حصرها فى الثورة السياسية والصناعية والدينية والفكرية، أما بالنسبة للمسرح العربى فماذا يمكن أن نقول عنه؟ هل نقول بأن التجديد حاصل فى المجتمع والفكر والساسة، وبالتالى يمكن أن يكون له امتداده الطبيعى في المسرح وفي سائر الآداب والفنون الأخرى، هذا هو السؤال الذى سنحاول الإجابة عنه، وذلك من خلال دراسة المشروع المسرحي لدى السيد حافظ، والذي هو مسرح تجريبى تأسيسي طموح، مشروع يغني الواقع بالفن والفكر، ولا يفقره بالادعاءات والشعارات الفارغة.

التجريب من تجديد الرؤية إلى تجديد العالم

إن الحديث عن التجريب فى المسرح العربى يمكن أن يؤدى بنا إلى الحقيقة التالية، وهى أن التجريب الفنى والفكرى بابه موصود في بعض التجارب المسرحية العربية، وذلكك لأنه حوار بصوت واحد، ولأنه غير موصول بين المبدع والمتلقي والواقع والتاريخ، إنه رؤية مغايرة بكل تأكيد، وهو مفردات وأدوات فنية جديدة أيضا، وهو مقاربة جديدة لواقع لا يريد أن يكون جديداً أو مغايرا، وتلك هي المسألة، فعلى مستوى الخلق الفنى سنجد أن التجريب ينسى أو يتناسى الجمهور – بكل ما يحمله هذا الجمهور من ترسبات الماضى واحباطات الحاضر – ومن هنا، يبقى الإبداع، رغم فعل التجديد – تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً وتقنيات – فعلا ناقصا، وذلك لأن الجانب الآخر فى الحوار غائب أو مغيب، ولهذا يكون من

الضروري التساؤل بخصوص هذا الجمهور المسرحي، هل له وجود حقيقي؟ وإن كان موجودا، فهل تجددت روحه ورؤيته وثقافته المسرحية؟ <u>هل تغيرت أدواته ومفاهيمه للحياة والمسرح؟</u>

من هنا تجدنا مضطرين لأن نضيف بعض التساؤلات الأخرى، وذلك حتى ندخل المجال الحقيقى للتجريب الحق:

١ - هل يمكن للتواصل المسرحي، من خلال العرض المسرحي، أن يكون حقيقياً بين إبداع تجريبى متقدم وجمهور مسرحى متخلف؟

٢ - كيف نسعى إلى خلق خطابات فكرية وفنية مغايرة، ثم نعمل على إيصالها إلى الآخر المتلقي، فى الوقت الذى لا وجود فيه لهذا الآخر الخالف والمختلف والمغاير؟

إن الكتابة التجريبية الأخرى لا تكتمل إلا بالقراءة التجريبية أيضا، ومن طبيعة الكتابة الإبداعية الجديدة ألا تكون فاعلة وحقيقية إلا بوجود قراءة جديدة، وهذا هو ما جعل كثيرا من المسرحيين التجريبيين غير (مفهومين)

٣ - التجريب بالأساس ضرورة، فالواقع عندما يزداد الواقع اليومي والتاريخي تركيباً وتعقيداً، فإنه يصبح فى حاجة إلى أدوات مركبة ومعقدة أيضاً، وذلك حتى تستوعب التقنية الجديدة الموضوع الجديد، وحتى تكون قريبة من المضمون الفكري الجديد أيضاً، وحتى تكون أقرب إلى التعقيد الذهنى والنفسى للجمهور، ولهذا يكون من الضروري ن نتساءل: ــــ هل وصل الواقع العربى إلى مرحلة دقيقة ومركبة ومعقدة حتى نبحث له عن لغات فنية وتقنية تكون أكثر تعقيداً وأكثر دقة؟

٤ ــ ونعرف أن الإبداع الحقيقى يقف دائماً فى مواجهة السلطة، هذه السلطة التى لها أكثر من وجه، ولها أكثر من قناع، وإن أخطر سلطتين يواجههما الإبداع العربى اليوم هما سلطة الدولة وسلطة

الجمهور، فالدولة تفرض مغازاتها والدوران فى أفلاكها، أما السلطة الثانية فتعبر عن ذاتها مسرحياً من خلال الشباك الغاشم الذى يرضى عن العادى والمبتذل والبسيط والسطحي والمفهوم والساقط، ولكنه يعادى الجديد والحقيقى، ويخاصم الغريب والغني والموحى.

إن الإبداع فى المجتمع العربى مطالب بأن يكون تابعاً للسلطة – فى جميع تجلياتها – عوض أن يكون سابقاً لها، والمطلوب من المبدع ألا يبدع، وأن يكتفي بأن يكون ساكناً وثابتاً وتابعا ومتخلفاً ومعادياً للتجريب وللاجتهاد، وأن يكون قانعاً باجترار المفاهيم البالية والقديمة، وأن يحذر السقوط في (البدعة)

إن الإبداع الحق يقوم أساساً على الحرية، أي حرية المبدع فى الخلق، وحرية الجمهور فى التجمع وفي التجمهر وفي الفهم، وهذا ما ليس له وجود مع وجود السلطة المستبدة والمتسلطة. يقول أبوللينر عن الكاتب المسرحى:

(من العدل أن يجعل الجموع والأشياء الجامدة تتكلم إذا راق له
وأن يغفل الزمان
وكذا المكان
إن عالمه هو مسرحيته
وفى داخلها هو الإله الخلق
الذى يرتب كما يشاء
الأصوات والإيماءات والحركات والكتل والألوان)

وهذا ما سنجده فى مسرح السيد حافظ، هذا المسرح الذى هو عالم آخر، له أزمانه المغايرة وأشخاصه وطقسه، والذى هو عالم سحرى يختلط فيه الواقعى بالحلمى والتاريخى بالاسطورى، والمحسوس بالمجرد، والمشخص بالمعنوى. هذا العالم له بنية الخاصة، سواء فى التركيب الذهنى والنفسى للشخصيات أو فى اللغة والحدث والمواقف، وهذا ما سوف نراه فى هذه المقاربة.

السيد حافظ : لسان حال جيل النكسة

من يكون السيد حافظ؟

من هنا التساؤل أبدأ من جديد، إنه أساسا مؤلف ومخرج مصرى من جيل النكسة، أى من جيل العنف والغضب والشعور بالإحباط، ومن هنا كان القلق ميزته الأساسية فى الكتابة، وهو في حياته وفي حياة مسرحه قلق وجودى واجتماعى معاً، لأنه يتردد بين رفض الشرط الإنسانى ككل ورفض الواقع المصرى ــ العربي المعاصر، والذي هو واقع تاريخى ساقته عوامل عديدة ــ ذاتية وموضوعية – إلى عنق الزجاجة، وبذلك كانت النكسة نتيجة طبيعية لكل ما سبقها وأوجدها، يقدمه لنا (محمد يوسف) كالتالى:

(ينتمى السيد حافظ إلى رعيل من جيلنا، شارك فى المظاهرات الطلابية التى انفجرت فى مدينة الإسكندرية عام 1968 أى بعد مرور عام الهزيمة الفاجعة فى عام ١٩٧٦. وكان واحداً من هؤلاء المتظاهرين الذين خرجوا يتحدون الحكومة والنظام، ويطالبون بمحاكمة الجنرالات والضباط الكبار الذين انشغلوا بالكرة والأندية الرياضية عن الاستعداد العسكرى)

هذا الغضب على الواقع التاريخى – بكل مظاهره ومكوناته المختلفة – نجد له امتدادات تصل إلى الكتابة الدرامية عند السيد حافظ، هذه الكتابة الغاضبة والمتمردة، والتى يمتد رفضها إلى كل القوالب البالية المسرحية، فنجدها تحطم كل شئ، ولا تبقي على اي شيء، تحطم اللغة، وتحطم الشخصيات، وتحطم الحوار الساكن والمهادن، وتحطم البنية المسرحية التي تنتهي عادة إلى البنية السعيدة، وتحطم الرؤية السطحية والاختزالية التي لا تستحضر عمق القضايا وخطورتها، وتحطم كل المفاهيم المدرسية والعتيقة، والتجريب بالنسبة إلديه ليس ترفا، وليبس حادثا طارئا في مساره الإبداعي، ولكنه ضرورة وجودية وتاريخية، لأنه متولد عن حاجة نفسية داخلية للتغيير، أي تغيير الرؤية، وتغيير موضوع الرؤية، وتغيير أدوات الرؤية، وذلك من أجل ايجاد فن جديد لعالم جديد، عالم يقفز على

قبح الحاضر المحمل بتداعيات الهزيمة الحضارية قبل الهزيمة العسكرية، والمثقل بكل عوامل ومقدمات النكسة.

<u>يقول السيد حافظ فى استجواب صحفى:</u>

(جيلنا من الكتاب الذى لم يظهر إلى الآن.. جيل رائع مليء بأشياء خفية مضيئة مكتوب عليها ممنوع الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مرتع للفوارغ من كل شيء فى الأقلام)

هذا الغضب ناتج عن إحساس باطنى بالغبن والظلم والقهر؛ فالمؤلف – من جهة – لا ينتمى لجيل الستينات – الذى كانت هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية مفتوحة فى وجهه. ثم إنه – من جهة أخرى – ينتمى جغرافياً إلى مدينة الإسكندرية، هذا الانتماء الذى يعنى إبعاده عن المركز، أى القاهرة، والتى هى السلطة الثقافية الواحدة والوحيدة والكلية، إنها الكل في الكل، وخارجها لا وجود إلا للفراغ. ومن هنا جاءت ثورته على الاستبداد السياسى موازية لثورته وغضبه على الاستبداد الجغرافى أيضا. ففى مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث) نقرأ هذا الإهداء:

(إلى جيلنا الرائع فى غلاف التكوين.. إلى أدباء الأقاليم)

إنه الحصار إذن؛ حصار جيل كتبت عليه الهزيمة فرضا، وفرض عليه أن يتحمل وحده تبعاتها، وهو أيضاً حصار أقاليم ليس لها من ذهب سوى أنها تقع خارج المركز الذي تمثله القاهرة، أى بعيداً عن مصدر السلطة السياسية والثقافية والفنية، يقول إبراهيم عبد المجيد عن المؤلف:

(وهو يعيش بالإسكندرية بعيداً عن القاهرة، والبعد عن القاهرة كثيراً ما يكون غنيمة ولكنه فى مجتمعنا – وخاصة فى مجال الأدب – مصيبة؛ فالكتاب والفنانون جميعاً مدعوون لهجرة الأقاليم والمدن من أجل هذا المرض الخطير المسمى "بالمركزية" مركزية مادية وروحية أيضاً)

وبهذا كان لتمرد السيد حافظ أبعاده المتعددة والمتنوعة، فهو تمرد على

السلطة وعلى تمركزها فى مدينة واحدة، وفى شخص واحد، وفى جمهور واحد له بُعد نفسى وذهنى وذوقى واحد، لأجل هذا كان دخوله المسرح التجريبى دخولاً شرعياً، لأنه دخول يهدف إلى تحطيم الأوثان وإلى هدم الوثنية، هذه الوثنية اللائكية التى تتجلى فى عبادة المدينة/ الصنم، وفي عبادة الشخص الوثن، والذي هو الزعيم السياسي في الوطن العربي.

إن فعل التجريب مرادف للتغيير، فهو يظهر دائماً فى المراحل الانتقالية؛ ففى فرنسا ظهر مسرح العبث مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية، وقد جاء ذلك كفراً بكل الشعارات فى العلم والتقدم والعقلانية والحرية والتفاهم والتعايش، أما فى العالم العربى فقد جاء التجريب مباشرة بعد النكسة، أي نكسة العرب فى ١٩٦٧، لقد جاء فى الزمن الصعب ارتجالاً لواقع آخر، وكان محاولة لإيجاد وعي مغاير وفكر مغاير وفن مغاير ومسرح مغاير، جاء كفراً بعد إيمان، لحد السذاجة، وجاء تمرداً بعد خنوع، وجاء حركة بعد سكون، وجاء بحثاً بعد انتظار، وجاء صراخاً حاداً بعد صمت تاريخي طويل جدا. لقد كتب السيد حافظ مسرحيات لا تمت للمسرح التقليدي بشيء، وصور واقعاً عربياً متعدد الأبعاد والزوايا والمستويات؛ فبدا هذا الواقع غامضا وغريباً وملتبسا، وبدت مسرحياته أكثر غموضا وغرابة؛ فالشخصيات قد تكون رموزاً، وقد تكون أصواتاً وقد تكون حيوانات بشرية، وتبدأ الغرابة لديه فى أسماء مسرحياته:

١- حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث.

٢- الطبول الخرساء فى الأدوية الزرقاء.

٣- قرية المفروض فى مدينة الرفض ترفض رفض الأشياء.

٤- الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب.

٥- هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك.

٦- كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى.

٧- ست رجال فى معتقل - ب شمال حيفا.

٨- حكاية مدينة الزعفران

٩- حبيبتى أميرة السينما.

هذه الأسماء هل لها معنى؟.. أكيد لها معنى، ولكن يبقى بعد هذا، هل يصل إلى القارئ المتفرج هذا المعنى؟ مرة أخرى نتساءل. أى قارئ وأى متفرج نعنى؟ شئ مؤكد أن هذه الكتابة الغاضبة الرافضة تتجه أساساً إلى جيل غاضب ورافض، وأكيد أيضا أن فعل تفجير الكتابة الدرامية التقليدية، جزء من تفجير هذا العالم، ومن تدير هذا الواقع، وذلك لإعادة بنائهما بصيغة أخرى مختلفة ومغايرة.

فلو تأملنا جيداً أسماء مسرحياته فماذا سنجد؟ سنجد أنها تتركب من المفردات التالية: (الكبرياء - التفاهة - اللامعنى - الخرساء - الرفض - الشاحبة - تنتظر - الطفل العجوز - الغاضب معتقل).. هذه الكلمات القليلة تختصر كل رؤية المؤلف للعالم، وهى رؤية مأساوية لحد العبث، كما تختصر شعوره القائم على الغضب وعلى رفض التفاهة واللامعنى من اجل تجاوز حالة الانتظار، ومن أجل رفض زمن الشيخوخة، ورفض حالة العجز والاعتقال.

<u>يقول على شلش عن المؤلف:</u>

(إنه شاب جريء جداً، وطموح جداً، حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى بريخت) وهل هناك فعل تجريبي بدون طموح؟ وهل يمكن بناء الآتي الممكن الوجود، إلا بتدير وهدم هذا الكائن السائد والمتسيد؟

<u>عن الطليعة فى منظورها العربى</u>

أعمال السيد حافظ المسرحية تحدق فى الناس والأشياء بعينين اثنتين وليس بعين واحدة: العين الأولى مصرية ـ عربية، وهى مفتوحة على الـ "نحن" وعلى "الآن" والـ "هنا" أما الثانية فهى عين غربية ـ عالمية

وكونية مفتوحة على المسرح الأوروبى كتجارب جريئة وجديدة ومثيرة ومدهشة، هذا الازدواج فى الرؤية والتعبير عنها هو ما حرر مسرحه من التبعية للمسرح التجريبى الغربى، وهو ما جعله يبدع فعلا تجريبيا فيه أشياء كثيرة من خصوصية المكان المصري، وفيه أشياء كثيرة من عبق الزمان العربي، وفيه شياء كثيرة من عبقرية الإنسان المصري والعربي.

ورغم غرائبية الأحداث والشخصيات والحوارات في مسرحه، فإنه لم يسقط فى اللا معقول، لأنه اكتفى بمحاورة الشكل العبثى، من غير أن يغوص فى مضمونه الفكرى، والذي هو مضمون وجودى محض، مضمون قائم على نظرة عدمية ترتكز على النفى، نفى المعنى، ونفى الحوار، ونفي اللقاء، ونفي وحدة الهوية، ونفي إمكانية أن يحدث شيء جديد في هذا العالم القديم، وأن يكون له معنى، فلا شيء في مسرح العبث إلا الخواء، ولا وجود إلا ل(شخصيات) بلا هوية، وبلا عمق، وبلا ملامح، شخصيات خاوية تقول أى كلام، وتتصرف أى تصرف، وكأنها من عالم مسرح الدمى، وهي لا تختلف عن غيرها، ولا يختلف غيرها عنها. هذا المسرح العبثى ليس هو مسرح السيد حافظ بالتأكيد، لأنه – حتى فى هلوساته المحمومة وفي تحليقاته وشطحاته – فهو لا يفقد الصلة بالأرض التى يقف عليها، ولا ينسى المكان والزمان والناس والقضايا. إنه يبتعد – شكلياً – ليقترب مضمونياً. فقد نجد أن مسرحياته بعيدة عن جزيئات الواقع، ولكنها قريبة من روح وجوهر هذا الواقع، وهي قريبة منه من لحد الانصهار والتماهي فيه.

عندما نقرأ كتاباته الأولى نجد أن السيد حافظ كان عضوا سابقا فى جماعة المسرح الطليعى، الشيء الذى يجعلنا نتوقف قليلاً لنتساءل : الطليعة – كمصطلح فنى، له أصل عسكري – ماذا تعنى؟

يقول بيرناردورت: (كل طليعة هى أولاً انقطاع عن باقى الجيش، وهى كذلك رفض للنظام والسلوم المشترك)

فالأساس إذن هو القطيعة والانقطاع، أي الانقطاع عن الماضى والحاضر وعن كل المكونات التى صنعت هذا الحاضر، بكل سلبياته وتمظهراته المختلفة والمتخلفة. الانقطاع عن شروط الهزيمة، والتي هى شروط مادية ورمزية لها وجود فى الإنسان وفى الرؤية المتخلفة للوجود، ولها حضور فى الفكر والفن والعلم، وفي المؤسسات والعلاقات، وفي السلوك اليومي، وفى اللغة اللفظية وكل اللغات الأخرى.

ويبقى أن نتساءل عن حقيقة هذه الطليعة، هل هناك فرق بين مفهومها – فى الغرب ــ ومفهومها لدى السيد حافظ وجماعته؟.. أكيد هناك أكثر من فرق، لأن الانهزام العربى هو انهزام عسكرى سياسى حضارى تاريخى اجتماعى، انهزام يمكن تفسيره وتعليله، لأنه نتيجة حتمية لشروط ثقافية وسياسية واجتماعية موضوعية، أما الانهزام الغربى فهو انهزام وجودى ميتافيزيقى، انهزام الإنسان أمام صمت الكون وانغلاقه وعبثه، ومن هنا فلا مجال للتفسير والتغيير، فلا شيء حقيقى إلا العبث والخواء والعدم والفوضى، هذا العبث الذى اتخذه الإنسان الغربى (موقفاً وجدانياً من الحياة قبل أن يكون موقفاً فكرياً من الوجود) وهذا العبث – فى بعديه الوجدانى والفكرى - هل نجد له صدى فى مسرح السيد حافظ، هناك إشارة إلى العبث جاءت فى مسرحيته)الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء)، ولكن ذلك لا يكفى، لأن المضمون لا يعرف أن العبث ليس مذهباً حديثاً، وأن أوديب قمة العبث وأن الأساطير والتراث تأكيداً والتغريب فى عدة وجوه ومراحل..

هذا إقرار بأن العبث قديم جداً، وأن له جذوره فى الماضى البعيد وامتداد فى الحاضر وما بعده، ويبقى أن العبث – كإحساس باطنى أو كمفهوم أخلاقى – شيء والعبث كمذهب فكرى متكامل شيء آخر، ويبقى أن نؤكد أيضا على الحقيقة التالية، وهي أن العبث الغربى هو نوع من الترف الفكرى والحضارى، إنه القفز على القضايا الاجتماعية والسياسية لمعانقة

القضايا الميتافيزيقية المجردة، إنه تساؤلات ما ورائية تتخطى الخبز والكرامة والعمل والحرية والعدالة الاجتماعية والاعتقال والاستغلال والاضطهاد والقهر النفسى والجسدى والغربة والمنفى والتمرد السياسي للبحث عن معنى الوجود.، وما أظن أن هذا هو نفس ما كان السيد حافظ يسعى إليه.

إن (عبثية) السيد حافظ يمكن ردها إلى أصولها المصرية والعربية الحقيقية، وهي مرتبطة أساسا بالوضع الاجتماعى والسياسي المحدد، مكانياً وزمانياً، وليست عبثية مطلقة، إنها الكشف عن اللامنطق واللامعقول فى المجتمع، أى فى العلاقات وفي المؤسسات، وفي العقليات والنفسيات، وبهذا فقد كان تمرده تمردا ثورياً، وبهذا فهو فعل معقول جدا، وذلك في مواجهة واقع تاريخي لا معقول، وغير مقبول، إنه فعل واقعي وحقيقي، يمكن أن يثمر التجديد والتغيير مستقبلا، أي تغيير الإنسان، وتغيير الدولة، وتغير الأمة، وتغيير النظام العام، وتغيير الوعي العام، وتغيير الذوق العام.

<u>عن البطل المسرحى والأقنعة المسرحية</u>

وعندما نسأل، أو نتساءل: عن أى شيء يبحث أبطال السيد حافظ في مسرحياته، فإن الجواب يأتينا كالتالى، إنهم يبحثون عن الممكن، وليس عن المحال، يبحثون عن مدينة يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن، وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف) وإذا كان هؤلاء الأبطال يقفون بين حدى الإيجاب والسلب، فإننا نجد على رأسهم شخصية أبى ذر الغفارى، ذلك (الصحابى الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر) إنه رمز التمرد عنده، وهو تمرد اجتماعى سياسى يقرن الفعل النظرى بالفعل العملى ويزاوج بين كلمة الحق والسيف الذى يحمى الحق وينصره، هذا البطل الملتحم بالناس وبقضاياهم اليومية يعيش النفى والغربة، وذلك شيء طبيعى ما دام أنه يحمل فكراً مغايراً

وأخلاقاً مغايرة وتصورات حقيقية للعلاقة بين المواطن والمواطن، وبين الرعية والراعى. ولأنه يرفض الواقع المزيف فقد كتب عليه أن يعيش غربته النفسية والاجتماعية والفكرية.

(وتموت غريباً فى أرض الله الواسعة
وتموت غريباً بين خلق الله الجائعة
وتموت بعيداً ولم تحسم القضايا
بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا)

تتكرر كلمة الموت ثلاث مرات، وتتكرر كلمة (غريباً) مرتين وتبقى الكلمات الأخرى هى أرض الله الواسعة وخلق الله الجائعة والفقراء العرايا وأغنياء البلاد مما يؤكد نية التمرد لديه، وذلك لأنه فى حقيقته تمرد على الظلم والقهر وعلى التفاوت الطبقى الفاحش.

(وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء
بلا طعام
والموائد تمتد فى حدائق القصور الغناء
بأطيب الطعام
وأنت هنا.. تشرب رملاً وتأكل رملاً هنا..)

كما أنه تمرد على السلطة القائمة على القمع وعلى التجسس على أنفاس الناس (بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية وبين صوتك وصوت الناس التضليل والضلال المبين)

وإذا كان كتاب اللا معقول يؤكدون على غياب المعنى فى الوجود، فإن السيد حافظ يشير إلى وجود المعنى وإلى وجود الحق والحقيقة، ولكن هناك من لا يريدهما فيعمد إلى التضليل والتجهيل، حتى يغيب الوعى، ويسود الجهل، وتبقى الدنيا كما هى الدنيا ساكنة من غير تقدم، وجامدة من غير تغير ولا تحول.

هذا هو القناع الأول للبطل فى مسرح السيد حافظ، أما القناع الثانى فيمثله

(سيزيف) وسيزيف والواقع هو رمز العبث الوجودى، إنه لا يحقق هدفاً معيناً ولا يصل عند حد ما. هذا البطل العبثى يتسرب إلى مسرح السيد حافظ فنجده فى المسرحية التى تحمل اسم (سيزيف القرن العشرين) ونتساءل. لماذا سيزيف بالذات؟ ولعل السؤال الأكثر أهمية هو كيف قرأ – المؤلف الجديد الأسطورة القديمة؟ هل استنسخها – كما هى، أم أنه أعاد كتابتها من جديد بوعي جديد؟

لا شك أن السيد حافظ، باعتباره كاتبا مسرحيا، لم يختر التملص التام من جاذبية الفكر الأدبى الغربى، خصوصاً وأنه كان يعيش مرحلته الإبداعية الأولى، ومع ذلك يمكن أن نقول بأن سيزيف الجديد هذا، قد جاء وهو يحمل على ظهره هموم الإنسان المصري ــ العربى، فهو لا يعانى من أزمة وجودية تتجسد فى حضور السؤال وغياب الجواب وفى البحث العبثي عن معنى للوجود وعن غياب هذا المعنى.

سيزيف عند السيد حافظ يزاوج بين الهمين الوجودى ــ الميتافيزيقى والهم الاجتماعى المادى حيث نتلمس (مقالب السلطة والبيروقراطية) أن التمرد على العبث الوجودى هو فى جوهره عبث لأنه (ثورة(على اللا متغير، إنه العبث الذى يواجه العبث فلا يثمر شيئاً غير العبث، وليس هذا هو مطلب كاتب مسرحي من جيل النكسة، كاتب يسعى لأن يتغير كل شيء نحو ما يخدم إنسانية الإنسان، ونحو ما يؤكد مواطنة المواطن في وطنه، ونحو ما يجعل مدينته مدينة مدنية بشكل حقيقي .

إن مسرحية السيد حافظ تختفى أساسا (بالإنسان المتمرد على المواصفات الاجتماعية والحضارية) أى أنها تتجاوز المطلق إلى ما هو نسبى، وتركز على الاجتماعى المحسوس عوض، أن تغوص فى الميتافيزيقا وفى المجردات الذهنية.

أما القناع الثالث للبطل فهو الذى يمثله الفلاح عبد المطيع، وهو رجل بسيط، يعانى الفقر والتسلط، مطالبه محدودة ومتواضعة وبسيطة جدا،

ولكنه مع ذاك يجد نفسه محاصراً بين سلطتين ظالمتين، سلطة الزوجة فى البيت، وسلطة الحكم خارج البيت، وهو بينهما يعانى الكبت الاجتماعى والسياسى، يفرح من غير فرح ويحزن من غير حزن، ويتزوج من غير حب، ويفعل من غير اقتناع. إنه يعيش داخل آلة جهنمية تسمى المجتمع، وهذا المجتمع قائم على اللامنطق، فلا شئ فيه معقول، ولا شيء له ما يبرره. وهو مطالب بأن يسمع أوامر الحكم، وان يطبقها حرفياً، من غير أن يسأل عن معناها ومعزاها، حسبه أن يطيع فى البيت وخارج البيت، حتى يكون أهلاً للاسم الذى يحمله، عبد المطيع، والذي يفيد الطاعة العمياء والخرساء.

هذا البطل إذن، هو الحلقة الثالثة فى مسرح السيد حافظ، وهو شخصية واقعية حقيقية بسيطة، وهو يختلف بالتأكيد عن (سيزيف) المتمرد الوجودي والأسطوري، وعن (المناضل) الثوري أبى ذر الغفارى، الثائر الطوباوى، وهو بهذا أقرب إلى المواطن الشعبي المقهور، منه لى الشخصية التاريخية أو الأسطورية.

<u>ملامح الكتابة/ الضد عند السيد حافظ:</u>

إن الكتابة الدرامية لدى السيد حافظ تتمرد على كل الأصول التقليدية. إنها الكتابة/ الضد التى تقف داخل وخارج الفن المسرحى؛ فهى كتابة تؤمن بالمسرح – كمظاهرة شعبية وإبداع فنى وفكرى – ولكنها تكفر بقواعده البالية، والتي هى ــ في أغلبها ــ قواعد مدرسية مستهلكة، وهي قوانين جائرة ومستبدة، لا تختلف كثيرا عن القوانين الاجتماعية والسياسية، وماذا يمكن أن يكون موقف كاتب متمرد وثائر من الاستبداد سوى أن يرفض كل القيود – داخل وخارج الفن المسرحى؟ وكذلك كان.

(فعندما نشر مسرحيته الأولى عام ١٩٧٠ "كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى" أثارت أثناء مناقشتها فى جمعية الأدباء بالقاهرة جدلاً لا حد لغلوائه وعدم تعقله.. أطلق البعض يرجمها بدون هوادة وبغير رحمة لأن هذا

البعض صدمته غرابتها لما هو مألوف لديه)

هذا الهدم هو فى جوهره هدم للصيغة الغربية للمسرح، هذه الصيغة التى تريد أن تكون المسرح كله، فى كل مكان وزمان، وعند كل الشعوب، ولكن، أهذا مطاب ممكن؟ أهو ضرورى أن يكتب كاتب عربى من مصر – يعيش فى النصف الثانى من القرن العشرين – أن يكتب كما كتب موليير وراسين و(كورناى) فى القرن السابع عشر؟ إن إحساس الكاتب بأنه يحمل مضامين مغايرة ألزمه بأن يبحث لها عن أشكال مسرحية مختلفة ومغايرة، وفى انتظار أن يعثر عليها يوما، فلابد أن يبدأ من حيث يجب البدء، أى من هدم المسرح فى شكله التقليدى، وذلك ما هو فعله السيد حافظ في مسرحه، قد يكون ذلك الهدم فوضوياً فى البداية، لأنه لم يعط البديل الفكرى والفنى، ولكنه هدم ضرورى، أولاً لتحطيم قدسية الأوثان المسرحية، وثانياً لتأكيد الشعور بالحاجة إلى مسرح آخر، وثالثا لفتح الباب أمام الأجيال القادمة من أجل أن تؤسس كتابتها المسرحية الجديدة والمجددة.

وبعد هذا لا بد أن نسأل: ما هى ملامح الكتابة التجريبية عند السيد حافظ؟ يمكن أن نقول بأن كل مسرحية لديه لها بناؤها الدرامى الخاص، فهو فى كل إبداع جديد يجرب شكلاً جديداً، وهذا البناء المددد والمتجدد، بأى شيء يمكن أن ننعته سوى أنه لا أرسطى، بمعنى أنه لا يلتزم بقواعد أرسطو، سواء من حيث التمييز بين التراجيديا والكوميديا، أو من حيث الوحدات الثلاث، أو من حيث وحدة الحدث، أو من حيث تطوره التصاعدى وتأزمه وانفراجه، أو من حيث طبيعة الشخصيات ومفهوم التراجيديا، فالحدث فى مسرحه فعلا موجود، ولكنه حدث ممهور بالغرابة، وهو غالباً ما يكون ساكناً أودائريا و حلزونيا، ونجده قائماً أساسا على الانتظار، وعلى الترقب، وعلى الترصد، وإذا تحرك هذا الحدث، فإنه لا يتحرك فى خط مستقيم، ولا يصعد إلى الأعلى بالضرورة، ولا يتحرك بين التأزم

والانفراج، وقد يبدأ من الخلف أو قد يعود إلى الخلف بشكل سينمائى (فلاش باك) هذا الحدث يبدأ عادة متأزماً، ربما لأن الانفراج ــ في وعي الكاتب ــ نوع من التفاؤل الكاذب، وعليه، فإنه لا مجال للتمويه على النفس والكذب على الجمهور والقراء.

أما المكان فى مسرح السيد حافظ فهو مكان مسرحى خاص، مكان مرتبط بالمسرحية كعالم جديد وكون جديد، وبذلك فلا مجال للبحث عنه فى خرائط العالم. إنه المكان الذي يقع خارج الجغرافيا، أما الزمن فهو متحرر من الساعة ومن عقاربها، إنه الزمن الحلمى والاسطورى والخرافي والسوريالي. وقد يحدث أن يكون للمسرحية تاريخ محدد، ولكن هذا التاريخ يظل غائباً كوقائع – لها ارتباط بمكان محدد وزمن محدد وأشخاص معينين – لأنه روح قبل كل شيء آخر، وهو بهذا إحساس وظلال نفسية وحالات فكرية قبل أي شيء آخر.

فالزمن فى مسرحية (حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث) يدور (أثناء الحرب العالمية الثانية، والمكان، مخبأ عام فى أحد أحياء الإسكندرية) أما فى مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) فإن المؤلف يحصر الزمن (بعد أحداث خمسة يونيو – الفترة الأخيرة من القرن العشرين الفترة التى تبدأ فيها الشمس فى الاستغراق والظلام يزحف)

أما المكان فى نفس المسرحية فهو (جزيرة السمان – فى صحراء رام الله – فى خطوط المواجهة "السويس والإسماعيلية" فى داخل الأرض المحتلة – فى بقاع آخر "من المجتمع") وبرغم هذا التحديد، فإن السيد حافظ لا يمهمه أن يقدم صورة واقعية وطبيعية للمكان والزمان، لأن الأساس لديه هو ألا يكون الديكور واقعياً، وذلك حتى لا يسجن ذهن المتفرج داخل بؤرة واحدة ضيقة (الديكور رمزى – تجريدى – يستخدم أشياء بسيطة فى ديكور هذه المسرحية)

وتدور المسرحيات الأخرى فى إطار مكانى/ زمانى غريب؛ فمسرحية

(ظهور واختفاء أبو ذر الغفارى) تقع أحداثها فى دولة "فردوس الشورى" (الفردوس الأخضر سابقاً) أى أنها دولة ليس لها موقع جغرافى على خريطة العالم، لأنها دولة تقع على حدود اللازمان واللامكان، بمعنى أنها دولة "معنوية" تظهر فى عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة، قد لا يكون لهذه الدولة وجود على خريطة العالم، ولكنها بالتأكيد لها وجود فى الذهنية العربية، لأن الأسماء قد تتغير، ولكن المسميات تبقى كما هى حاضرة وموجودة وقائمة، فالمهم إذن ليس الدولة، في حد ذاتها، ولكنه ما يقع، أو ما يمكن أن داخل هذه الدولة الغريبة والعجيبة من أحداث وممارسات غريبة وعجيبة.

وإذا كانت التسمية غريبة، فإن الأحداث والمواقف والشخصيات والحالات والمواقف هي غريبة هي أيضاً، فالمؤلف يترك للمتفرج حق القراءة الحرة، والقائمة أساسا على الإسقاط، أي إسقاط مكانه على مكان المسرحية، وإسقاط زمانه على زمانها الخاص، وبهذا يصبح الواقع مرآة للمسرحية، وتكون المسرحية مرآة للواقع، وتكون العلاقة بينهما علاقة جدلية.

ومن أمثلة الأمكنة الفنطازية مدينة الزعفران فى مسرحية (حكاية مدينة الزعفران) هذه "المدينة" ليست مدينة واحدة بقدر ما هى مدن متعددة وهي دول كثيرة تتمدد على الخريطة – السرية للعالم العربى والعالم الثالث حيث (تبرز صورة الحاكم الفرد المتسلطة الذى يمارس علناً الاستئثار بقوت الشعب وبثروته وإمكاناته بالظلم والإرهاب والقمع ومحاولاته الدائمة للتمسك بمنصبه وسلطته ضد كل القوانين والتشريعات والأعراف، ورغم كل النكبات والهزائم ومظاهر التخلف والفساد والخراب)

كل هذا يؤكد الحقيقة التالية: وهى أن السيد حافظ – فى تجريبيته – لم يفقد ارتباطه بالأرض التى يقف عليها، والتي يكتوى بحرها وبردها وتخلفها وانهزامها وعذباتها.

<u>الشعر : من اللفظ إلى الصورة</u>

أما من حيث اللغة، فهناك هذا التداخل بين النثر والشعر و"البناء الشعرى" عند السيد حافظ لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التى تنبعث من البناء اللغوى. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث فى النفس ذلك الحنين وتلك الوحشية إلى المثل العليا فى الوطنية وفى الأخلاق وفى الدين، وفى التنظيم التى تبعثها الصور التراثية الشعبية من ملاحم وحواديت ومواويل وأشعار؛ فالمؤلف يستنطق الصور التاريخية والتراثية.

وهذه الصور، في مسرح السيد حافظ، هى الشعر الحى والمحرك.. إنه "الحواديت" فى أغرابها وأجوائها وعجائبيتها، إنه المواويل فى جرسها وأنفاسها وآلامها وتأوهاتها، إنه الملاحم التى تتداخل فيها الصورة والكلمة والمنفعلة بالحيوية والحركة؛ فالسيد حافظ يفهم الكتابة الدرامية على أنها:

(كل واحد لا يتجزأ. فلا شعر ولا نثر، لأنهما معاً يكونان لحظتين متداخلتين من الوجود. فى البدء يختلفان، ولكنهما فى الأخير تنتهيان إلى شيء واحد. فى العمق لا وجود إلا للشعر، أما فى السطح فهما يختلفان بالتأكيد، وما بعد الاختلاف غير الائتلاف، وما وراء الكثافة غير الشفافية، وما نهاية العلم إلا الشعر، وما خلف الشعر إلا الحكم وهناك - عند نقطة معينة – تكف الأشياء أن تناقض بعضها البعض، لأن الشعور بالوجود يصبح لحظتها مرادفاً للعلم بالوجود وذلك هو الشعر/ العلم، والعلم/ الشعر)

فالسيد حافظ فى تجربته الوجودية كثيراً ما يميل إلى هذه النقطة التى ينتقى فيها التناقض بين الأشياء؛ فيتحول النثر إلى شعر، ويتحول الشعر إلى علم والعلم إلى حكمة، ويصبح في فعل إدراك الناس والأشياء والكلمات والعبارات قائما على العقل والقلب وعلى الروح والوجدان معا، وعلى الحس والتخيل، ولعل هذا هو ما يفسر هذه الحرارة الموجودة فى

مسرحه، والتي هى حرارة تنم عن التحام الذات بالموضوع، وتعبر عن انصهاره واندغامخ فيه، وهو بهذا كاتب يكتب عن عالم ينهار، من غير أن ينسى أو يتناسى أنه جزء من هذا العالم الذى ينهار، وبذلك فهو يكتب بقلق وبعنف وبغضب وبحزن وبحس مأساوي، إنه يصرخ بصوت عال، ويفكر بصوت مرتفع، حتى أنه فى بعض الأحيان تختفى الشخصيات كلها، ولا تجد أمامك إلا المؤلف الممتلىء غضباً وسخطاً وشاعرية. إن المهم لديه هو أن يكتب، وبحسب كثافة الحالات وتنوعها تتغير كتاباته، فتكون نثراً أو شعراً أو كل هذا داخل العمل المسرحى الواحد؛ ففى مسرحية (علمونا أن نموت فتعلمنا أن نحيا) نجد أن الإشارة الأولى – الفصل الأول – بالفصحى أما بالإشارة الثانية فهى بالعامية.

وفى مسرحية (الحانة الشاحبة تنتظر الطفل العجوز الغاضب) نجد أن مجموعة الرجال تتحدث العامية، أما مجموعة النساء فتتحدث العربية الفصحى، وقد يحدث أن تتحرر اللغة من حدودها فتصبح حديثاً مسرحياً فيه شيء من الفصحى وشيء من الحديث اليومى، ففى الفصحى يرسم المؤلف الحقيقى والتاريخى والنظرى، ما في العامية فيرسم اليومي والواقعي، وبالتأكيد، فإن لغة واحدة، لرسم عالمين اثنين لا تكفي .

فالعامية إذن، في مسرح السيد حافظ، لها دورها، وهي شخصية حقيقية مثل كل الشخصيات الأخرى، وبها يرسم اليومى والحسي والواقعى، وذلك انطلاقاً من الأمثال الشعبية، وانطلاقا من الحكايات ومن الحكم ومن التعابير السائرة ومن ألعاب الأطفال اللفظية من مثل:

(سلام : شوف يا بنى .. حادى بادى (يشير إليه والى نفسه) كرومب زبادى. بنت العسكر.. راجت تسكر.. مين سكرها.. قمح السكر..)

ويبقى أن نشير، فى ختام هذه المقاربة، إلى أن التجريب فى مسرح السيد حافظ هو مجرد مرحلة، ويمكن أن نعتبر مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) بداية مرحلة مسرحية جديدة، وهى مرحلة التأسيس التى تأتى

عادة بعد فوضى الهدم والتجريب؛ ففى هذه المسرحية يعود السيد حافظ إلى التراث العربى وإلى الوجدان الشعبى، وذلك من أجل صياغة لغة مسرحية أخرى، قديمة وجديدة في نفسي الآن، لغة تملك القدرة على التعبير عن الهم العربى وعن فكره وروحه، هذه المرحلة تحتاج بالتأكيد إلى دراسات مفصلة أكثر.

التحليل الدرامى
لمسرحية "حكاية مدينة الزعفران"
بقلم: عبد الحق قرطيط
المغرب

يشكل الكلام الذي تنطق به شخصيات النص الرئيس لمسرحية ما ، وتشكل الإرشادات المسرحية التى يعطيها المؤلف النص الثانوي. وتختفي هذه الإرشادات المسرحية عندما تعرض المسرحية ، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية، حيث تمارس وظيفة العرض. وهكذا يتكون النص المسرحي من قسمين متمايزين ، لكن لا يمكن الفصل بينهما.

هذان القسمان هما: الحوار والإرشادات المسرحية. وحتى وإن غابت هذه الإرشادات المسرحية ظاهريا ، فإنها تظل مع ذلك موجودة فى النص المسرحي مادامت تتمثل على الأقل فى أسماء الشخصيات وفي قائمة توزيع الأدوار وداخل الحوار. ويكمن الفرق الأساسى بين الحوار والإرشادات المسرحية في السؤال الآتى: من يتكلم؟(٢٠٥)

ففى الحوار يتكلم هذا الكائن من ورق الذي نسميه الشخصية، أما في الإرشادات المسرحية ، فالكاتب هو الذي:

أ- يعين الشخصيات ويحدد لكل واحدة منها مكان وزمان حديثها وخطابها الخاص بها.

ب- يعين حركات وأفعال الشخصيات بعيدا عن كل خطاب(٢٠٦).

والإرشادات المسرحية ضرورية لتوجيه العرض المسرحي ، وإن كانت في حقيقة الأمر لا توجه إلا جانبا من هذا العرض، وبذلك يبقى على الإخراج كل الأشياء الناقصة التي لا يقولها لا الحوار ولا الإرشادات المسرحية.

ولا تظهر هذه الإرشادات المسرحية إلا أثناء قراءة النص المسرحي ، أما أثناء العرض فتتحول إلى علامات مسرحية تملأ الفضاء الركحي. لكن إلى من توجه أصلا هذه الإرشادات؟ أنها موجهة إلى عدة متلقين ، فهى

---

(٢٠٥) الدكتور يونس لوليدي: مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية – المناهج المعاصرة في الدراسات الأدبية ، منشورات وحدة النقد الأدبي المعاصر ناهجه وقضاياه ، كلية الآداب ظهر المهراز فاس ، سنة ١٩٩٩ ، ص : ٩١.

(٢٠٦) أن أبير سفيلد: Lire le théâtre نقلا عن المرجع السابق ، ص : ٩١.

موجهة إلى المخرج بقدر ما هي موجهة إلى الممثلين ، والى القراء ايضا. ومعنى ذلك أنه ينبغي علينا أن نميز بين الإرشادات المسرحية المتعلقة فقط بمسار السرد أو الحكاية والإرشادات المسرحية ذات الطابع الركحي الخالص(٢٠٧).

وعندما لا يعطي المؤلف الدرامي أي إرشادات مسرحية فمعنى ذلك أنه لا يريد أن يعطي أي معلومات أخرى تصلح للعرض باستثناء تلك الموجودة في نص الشخصيات ومعنى ذلك أيضا أنه يترك نصه مفتوحا ، إن لم نقل مبهما ، ويترك الحرية للقارئ دون أن يفرض عليه أي تأويل مسبق قد يصلح كنموذج للعرض. ولا يقف دور الإرشادات المسرحية عند حد التعليق على الحوار وشرحه ، أو عند تقديم المساعدات للمخرج والتقنيين والممثلين لإنجاز العرض ، وإنما يتجاوز كل هذا ليثبت أن المسرح هو أكثر الفنون ثراءا وتعقيدا لأنه نقطة التقاء كل وسائل التعبير ، ولأن جوهره يقوم على الجمع بين كل الفنون. والهدف هنا هو جمع هذه الفنون هو خلق عمل درامي يقلد خلق العالم. عمل يستطيع من خلال لعب الممثلين ، ونبرات أصواتهم وملابسهم والديكور والإنارة والموسيقى أن يقود الجمهور إلى حالة من الهوس الجماعى(٢٠٨)

لقد وجد المسرح من أجل أن يخاطب أعيينا ، وآذاننا ، وعقولنا ومشاعرنا، لقد وجد من أجل أن يخاطب وجودنا برمته. لذلك لابد أن يتحرك الجسم في الفضاء الركحي وأن يملأه ، ولابد أن تدب الحياة في الديكور ، ولابد أن تخلق الموسيقى جواه ، وأن تخلق الإنارة عوالم تتأرجح بين النور والظلام بين الوجود والعدم ، بين الحزن والفرح .لابد

---

(٢٠٧) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية ، م. س ، ص : ٩٢.

(٢٠٨) أن أبير سفيلد: Lire le théâtre نقلا عن المرجع السابق ، ص : ٩٢.

للملابس أن تفصح عن خبايا الشخصيات ، ولابد للرسم أن يثبت رؤيته للعالم على لوحة أو جدار من خلال الألوان والخطوط والظلال. ولابد للنحت أن يعطينا الإحساس بأنه اختزل حركية العالم في سكون وجماد الحجر أو النحاس ، ثم لابد أن نعيش جميعا – جمهورا و ممثلين، ومخرجا وتقنيين – تلك اللحظة السحرية، وذلك الإحتفال المقدس(٢٠٩).

وإذا بحثنا عن الإرشادات المسرحية في مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" للكاتب المسرحي السيد حافظ وجدنا أن أهم العناصر التى تكونها هى:

١ – البناء الدرامى:

إن مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" تتكون من فصلين : الفصل الأول والثانى وأكثر من ثلاثين مشهدا مسرحيا. فهي عبارة عن حكاية تطرح قضية العلاقة بين الراعي والرعية ، أو بين الحاكم والمحكومين وما يتصل بذلكمن نظريات حول إمكانيات الإختيار وفلسفة التمثيل (تمثيل الفرد للمجموع) ابتداءا من مبادئ الشريعة السماوية ، وانتهاءا بما حققته الشعوب من مكتسبات ديموقراطية من خلال ثوراتها عبر القرون.

ويذهب الكاتب من ناحية إلى أن السلطة تفسد الفرد. ويذهب من ناحية أخرى إلى أن الميزان الحقيقي في ضبط الأمور هو الشعب ، الرعية ، الناس(٢١٠).

٢ – الحوار المسرحي:

يبدو بوضوح من خلال المشهد الذي يحاور فيه مقبول الناس عندما تستيقظ ويعلمهم حقوقهم التى تنازلوا عنها للوالي وللسلطان.

مقبول: من يستطيع عزل خادم العامة؟؟

---

(٢٠٩) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية ، م. س ، ص : ٩٢.

(٢١٠) سعد أردش: مقدمة حول مسرح السيد حافظ – السيد حافظ: ستة رجال فى معتقل ، سلسلة رؤيا للإبداع ، الطبعة الثالثة ، الكويت، ١٩٨٠ ، ص : ١٩.

الكورس: السلطان ، أو الوالي ، أو الوزير.

مقبول: لا ... أنتم .. أنتم عينتموه ، وأنتم تستطيعون عزله(٢١١).

ولكنه لا يقول لهم كيف ؟! من خلال أي تنظيم؟! من خلال نظام الشورى النابع من الشريعة الإسلامية ؟! أم من خلال ديموقراطية المجتمع الرأسمالي القائم على مشروعية وضرورة نظام الطبقات المستقرة في مكانها مع تجريم أي اتجاه إلى إذكاء الصراع الطبيعى بينها ، ولو من خلال غريزة التطلع إلى مستوى أفضل ؟! أم من خلال التنظيم اليساري القائم على إذكاء الصراع بين الطبقات وحسمه لمصلحة البروليتاريا بوجه خاص أو الكادحين المنتجين بوجه عام؟! إن مقبول عبد الشافي – ومن ورائه الكاتب – يتركنا نتخبط في مأساتنا ، ولا ينير لنا طريق التنظيم ولا يوجهنا إلى سلبيات تنظيمنا الإجتماعى ، ولا يضرب لنا الأمثال من تنظيمات أفضل ، وكأنه يريد لنا في النهاية أن نواصل لعبة الكفاح دون عقل ، ودون تخبط ودون تنظيم ، كما نفعل منذ أن حكم الفراعنة مصر حتى الآن.

ولكننا نتنبه عند سقوط مقبول عبد الشافي من كرسي خادم العامة، رغم أنه صعد إليه بناءا على اختيار الجماهير ، لأن الإختيار في ذاته غير كاف ، وإنه إذا لم تراقب الجماهير سلوك السطة وأصحابها فالنتيجة دائما هي ما حدث لمقبول ، وما سيحدث لغيره ، ذلك أن أصحاب السلطة العليا ، ومن ورائهم الأجهزة – محلية كانت أم أجنبية – يمسكون بأيديهم الخيوط كل الخيوط ويلعبون اللعبة بمهارة تعززها خبرة طويلة وعريقة ورثوها من الفراعنة والأباطرة والقياصرة. إنهم يتحكمون فى الأسواق ، وفي البطون ، وفى العواطف ، وفي الأرزاق ، بل ويتحكمون

(٢١١) السيد حافظ: "مسرحية حكاية مدينة الزعفران" ، الكويت ١٩٧٩ ، المرجع السابق ، ص : ٥٣.

أيضا في اتجاهات الجماهير بما يملكون من وسائل الإعلام والردع والقسر والتخويف والإرهاب من ناحية ، والمغازلة والترغيب وتحقيق الأحلام والتطلعات من ناحية أخرى.

وعلى ذلك فإن الكاتب يهدم بسقوط مقبول فكرته المثالية بأن الشعب صاحب الأمر والنهي ، وبأنه يقول لحاكم كن فيكون ، أو أنزل فينزل ،كما كان سلطان الآستانة يفعل بولاة الولايات تحت ظل الإمبراطورية العثمانية. ما الحل إذا ، وقد انهزمت أكبر تجارب الزعامة الشعبية في حياة مصر ، وكانت نتائج هزيمتها ما يعلم الكاتب والقارئ مما يجرى ؟! يبقى السؤال مطروحا ، ويبقى لتجربة الشعب وحدها أن تجيب عليه بكل ما تتضمنه كلمة "الشعب" من معطيات: من هو!؟ هل هو المنتجون أم المستهلكون؟! المتعلمون والمثقفون أم الأميون؟! التجار والأغنياء والملاك أم الفقراء والمعوزون والكادحون من أجل رغيف أسود ..مجرد رغيف أسود.. وبالكد بصلة؟! أم هو في النهاية مجموع تحالف فئات الشعب بكل ما بينها من تناقضات كما أرادت له ثورة ١٩٥٢ أن يكون ؟!..[٢١٢].

٣- مقومات الفرجة في المسرحية:

٣-١- أسماء الشخصيات:

إذا عدنا إلى مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" نجدها قائمة على شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية تخدم الحدث المسرحي فقط فالشخصيات الرئيسية تتجسد في شخصية مقبول عبد الشافي بطل المسرحية وزيدان وأبو المعاطي رئيس الكورس وزوجة البطل أم معتز.

أما بالنسبة للشخصيات الأخرى فهي ثانوية تؤدي دورا تكميليا في المسرحية وهى: الشاب أخر زوجة مقبول والشرطى ١ والشرطى ٢

---

(٢١٢) سعد أردش: مقدمة حول مسرح السيد حافظ ، م.س ، ص : ٢٠ – ٢١

والعجوز وهى أمرأة في سن الأربعين والفلاح ١ والفلاح ٢ ورئيس الجوقة والوالي والوزير والمنادي في العامة. ورجل ١ ورجل ٢ ورجل ٣ كرم النجار وجرسون المقهى وزوجة الوزير وخادمة القصر والحارس وشهبندر التجار وسليمان أحد الكورس وسكرتير خادم العامة مقبول عبد الشافى.

٣-٢- الفضاء الدرامى:

المسرح فضاء : فضاء دنيوي ، وفضاء مخصص، وفضاء احتفال، والفضاء المسرحي حقيقة جد معقدة لأنه يحتوى على :

أ- مكان مادي محسوس، هو مكان وجود الممثلين في علاقتهم بالجمهور.

ب- مجموع مجرد هو مجموع العلامات الواقعية أو الافتراضية للعرض.

ويمكن على العموم التمييز بين عدة أنواع من الفضاء هى:

١- الفضاء الدرامى: وهو الفضاء الذى يتحدث عنه النص، فضاء مجرد، على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال.

٢- الفضاء الركحى: وهو الفضاء الحقيقي للركح حيث يتحرك الممثلون سواء اقتصروا في تحركاتهم على الركح وحده أو تحركوا وسط الجمهور.

٣- الفضاء السينوغرافي والفضاء المسرحى: وهو الفضاء الذي يوجد داخله كل من الجمهور والممثلين أثناء العرض ، وميزته أنه يشكل علاقة مسرحية بين الإثنين.

٤- فضاء اللعب (أو الفضاء الحركي): وهو الفضاء الذي يخلقه الممثل بواسطة حضوره وتنقلاته وعلاقته بالمجموعة. [٢١٣].

٥- الفضاء النصي: وهو الفضاء الخطي والصوتي والبلاغي للنص ، إنه

(٢١٣) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية ، م. س ، ص : ٩٣.

الفضاء الذي يجمع كل من الحوارات والإرشادات المسرحية. ويتحقق الفضاء النصي عندما لا يستعمل كفضاء درامي متخيل من طرف القارئ أو المستمع ، وإنما كمادة خام موضوعة من أجل سمع وبصر الجمهور[(٢١٤)].

وما يهمنا في دراستنا هاته هو الفضاء الدرامي الذي يعارض إلى حد ما الفضاء الركحي. فإذا كان هذا الأخير يتحقق بواسطة المخرج ، فإن الفضاء الدرامي لا يتحقق إلا بواسطة القارئ أو المشاهد ، وذلك من أجل تحديد إطار لتطور الأحداث والشخصيات ويتشكل الفضاء الدرامي عندما نكون صورة عن البنية الدرامية لعالم المسرحية ، هذه الصورة التي تشكلها الشخصيات وأفعالها وعلاقتها ببعضها في إطار الحدث ، ومعنى ذلك أن كل قارئ أو مشاهد يمكنه أن يكون صورته الخاصة والذاتية عن الفضاء الدرامى[(٢١٥)].

وإذا أنتقلنا إلى مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" نجدها متعددة الفضاءات فمن السجن إلى بيت مقبول إلى الجبل حيث يترك مقبول الناس ويذهب ليعمل حطابا من أجل كسب لقمة العيش ومن تم إلى القصر حيث سينصب خادما للعامة إنها فضاءات تعبر أحسن تعبير عن العيش في مدينة الزعفران هذه المدينة التى يقول عنها السيد حافظ أنها ليست على الخريطة وهي خارج الزمان واملكان ولكنها داخل الإنسان[(٢١٦)].

وعلى الرغم من أن كل الفضاءات الدرامية في هذه المسرحية معروفة لدينا ومرتبطة في ذاكرتنا بحدث معين أو بشخصية بعينها، إلا أن الفضاء الدرامي العام للمسرحية الذي يملؤه مقبول عبد الشافي بحضوره

---

(٢١٤) بارتيس بافيس:Dictionnairei du theater نقلا عن المرجع السابق، ص:٩٣.

(٢١٥) الدكتور يونس لوليدي: مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية، م.س، ص : ٩٣.

(٢١٦) السيد حافظ: "مسرحية حكاية مدينة الزعفران" ، م .س ، ص : ٤١.

القوي ودلالاته الرمزية العميقة هو فضاء لا يخضع لسلطة المكان والزمان، فضاء يقع في تلك المنطقة التي يلتقي فيها الواقع بالخيال ، ويختلط فيها الحلم بالحقيقة ، وتمتزج فيها الحقائق بالأوهام. فضاء يجمع بين عالمين عالم الطبقة المسحوقة أو الرعية التي تعيش في محنة تحت ضغط عالم الطبقة الحاكمة أو النبلاء والذي يتجسد فى الوالي والوزير اللذين نجحا في خطة إفساد مقبول. وذلك بتنصيبه خادما للعامة والإنتقام منه بتعطيل مصالح المواطنين وبالتالي رفضه من طرف الشعب والإطاحة به من هذا المنصب ليصبح بعد ذلك مجمونا يغني في الطرقات.

وهذه الفضاءات نجدها مملوءة بعناصر متنوعة تتجسد في:

<u>١ – الديكور:</u>

لقد أحتل الديكور مكانة هامة في هذا القرن ، حيث أيصبح عنصرا هاما في العرض المسرحي ، بخلاف ما كان عليه في القرون الماضية، حيث كان عنصرا سلبيا ، والديكور الجيد هوالذي يخدم أولا حركية المسرحية، فقد يتمتع بعدة مزايا كأن يكون مريحا للعين ومتناسقا ، وكأن يرسم بدقة الجو العام للمسرحية لكن كل هذه المزايا تبقى ناقصة إذا كان الديكور يعرقل إيقاع العرض[(٢١٧)]

وإذا كان الديكور هو مجموع العناصر التى تهدف إلى تنظيم الفضاء الركحي فإن المخرج الفرنسي غاستون باتي يرى مع ذلك أن وظيفة الديكور ليست فقط تحديد مكان اللعب أو عرض صور جميلة ، وإنما هو ايضا ممثل مساعد للممثلين الآخرين ، إذ يجعلهم في الوسط الذي يلائمهم وبذلك يسهل علينا الوصول إلى حياتهم الداخلية[(٢١٨)].

(٢١٧) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية ، م. س ، ص : ٩٤.

(٢١٨) غاستون باتي : L'art du théâtre نقلا عن المرجع السابق ، ص : ٩٤.

وإذا كنا نتمحدث عادة في المسرح عن المدارس والاتجاهات والنظريات فإن المخرج الفرنسي لوي جوفي يرى أنه "ليس هناك نظرية لإنجاز الديكور ، ليس هناك نظام أو إرشادات ذات جمالية يمكنها أن تصلح لصناعة وخلق مكان درامي ، فالإحساس الموجود في المسرحية وحده يمكنه أن يصلح لصناعة أو ابتكار مكان الحدث"[٢١٩].

وإذا عدنا لمسرحية "حكاية مدينة الزعفران" وجدنا السيد حافظ يعتمد على الديكور التجريدي في قوله: "على المسرح برتكبلات ٨٠ سم ، ١٢٠ سم ، ٤٠ سم ، ٦٠ سم في شكل مدرج على اليمين.. أعلى يمين المسرح ت وجد بوابة السجن وهي من الديكور التجريدي وقد وقف حارسان أمامها"[٢٢٠].

– الستار بطيئ.... [٢٢١]

وقد أعتمد على الديكور التجريدى ليترك لنفسه الحرية كي يعدل فيه عن طريق الإضافة أو الحذف حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي لأن السيد حافظ وكما أسلفنا القول كاتبا ومخرجا. وهكذا يقول على لسان رئيس الكورس: على الجبل صعدنا كادت الصاعقة تأخذنا وجدنا كهفا مشتعلة به النار أقتربنا وجدناه[٢٢٢]. فالكهف المشتعلة به النار رمزا للحرارة المشتعلة داخل جسد مقبول.

وينقلنا السيد حافظ عبر الديكور إلى قصر خادم العامة مقبول تتركه زوجته يظهر السكرتير في وجه أبو المعاطي الذي راح يتأمل القصر بدهشة[٢٢٣]. هنا ومن خلال هذا المشهد يبتين الفرق الشاسع بين حالة

---

(٢١٩) لوي جوفي: Le langage dramatique نقلا عن المرجع السابق، ص:٩٥.
(٢٢٠) السيد حافظ: "مسرحية حكاية مدينة الزعفران" ، م .س ، ص : ٢٩.
(٢٢١) المسرحية ، ص : ١٠١
(٢٢٢) المسرحية ، ص : ٥٩
(٢٢٣) المسرحية ، ص : ٩٠

مقبول من قبل وهو في الكهف وحالته وهو في القصر ولا شك أنه مندهش هو الآخر كصديقه أبو المعاطي وهذه أنواع من الديكور يبين من خلالها السيد حافظ تلك الفوارق الطبقية التى عاشها الشعب المصرى.

٢- التوابع المسرحية(الأكسسوارات):

إنها أشياء ركحية(خارج الملابس والديكور) يستعملها الممثلون خلال المسرحية وإذا كانت التوابع كثيرة في المسرح الطبيعي ، فإنها بدأت تفقد فى وقتنا الحالي قيمتها المميزة لتصبح مجرد آلات للعب ، أو أشياء مجردة ن أما في مسرح العبث فإن التوابع تبين غزو العالم الخارجي لحياة الأشخاص ، بل إنها تصبح هي نفسها شخصيات تملأ الركح[٢٢٤].

وتكتسب التوابع دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها على الركح ، ومدى قربها من عناصر ركحية أخرى أو بعدها عنها ، وكذا من خلال الدور المنوط بها والتأويلات المصاحبة لها. فالتوابع تظهر – فى الوقت نفسه – في العرض المسرحي كركيزة من ركائز الدلالة ، وكمادة "تشكيلية" وهي في الوقت نفسه معلومات وعلامة وقيمة حيث أ،ها تعطينا معلومات عن عالم خارج المتخيل وتحدد رؤية للعالم ، وتأخذ معناها من العمل المسرحي ، كما أنها في الوقت نفسه تعطي لهذا العمل معناه ، لذلك لابد من النظر اليها نظرة "سوسيولوجية" و "جمالية". وقد تقتصر احيانا وظيفة التوابع على مساعدتنا في اكتشاف المكان الذي توجد فيه ، كما أنه يمكن في بعض الأحيان اختزال تغيير الديكور في تغيير التوابع فقط[٢٢٥].

والتوابع في مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" كثيرة ومتعددة أبرزها المنبر حين تخاطب الزوجة مقبول: أتذكرك يا مقبول حين قلت أن

---

(٢٢٤) بارتيس بافيس: Dictionnairei du théâter نقلا عن مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية – للدكتور يونس لوليدي ، م.س ، ص : ٩٦.

(٢٢٥) الدكتور يونس لوليدي : المرجع السابق ، ص : ٩٦

كل الناس أطفال الله حينما تراك الناس على المنبر وتصلي خلفك أمام الله[٢٢٦].فالمنبر هنا رمز للعلم والنور الذي يمله فكر مقبول هنا تتبين النزعة الدينية لدى السيد حافظ المتأثرة بالخطاب الديني المنزل من عند الله بدل الخطابات الإيديولوجية الغربية التي طبقها الحكام المصريين بشكل منحرف وتحولوا إلى ديكتاتوريين بممارستهم للقمع والتشريد في حق الشعب المصري إلى درجة إن الإنسان المصرى المقهور أصبح لا يملك حتى ثمن الكفن عند موته وهذا ما عبر عنه السيد حافظ على لسان الكورس أثناء حواره مع مقبول. "هل تعرف أن أم حسن بائعة الطماطم قد ماتت ولم نجد ثمن الكفن"[٢٢٧]

فالكفن هنا رمز للتقتيل والإعتقال الذي تعرض له الشعب المصري. ولعل بطلنا مقبول خير مثال لهذا الإعتقال حيث أعتقل لمدة عامين وخرج ليجد نفسه بدون عمل. ويحاول أن يعوض هذا النقص المادي بحمله للفاس وخروجه إلى الجبل ليعمل حطابا أو مزارعا "ضوء على زوجة مقبول بينما هو يحمل فأسا"[٢٢٨]. فالفأس هنا رمز لإرتباط أبناء الشعب المصري بأرضهم رغم التنكيل الذي يلحقهم من طرف السلطة الفاسدة والهلع والخوف بأرضهم رغم التنكيل الذي يلحقهم من طرف السلطة الفاسدة والهلع والخوف الذي يطاردهم في كل مكان.

فبمجرد سماعهم تولية مقبول خادما للعامة خرجوا ليبحثوا عنه في الجبل ليحملونه ويفرحون بالمنصب الذي أسند إليه وذلك أملا في خدمتهم خدمة جيدة تليق بمستوى عيشهم(يحملونه) (وهم يخرجون)[٢٢٩].

ولعل هذه الطريقة جاءت تعبيرا من الكاتب علىأ، مقبول قد مات

---

(٢٢٦) السيد حافظ: "مسرحية حكاية مدينة الزعفران" ، م .س ، ص : ٣٤.
(٢٢٧) المسرحية ، ص : ٤٣
(٢٢٨) المسرحية ، ص : ٤٧
(٢٢٩) المسرحية ، ص : ٦١

ليس ذلك الموت الأبدي وإنما موت الحس النضالى لديه وهذا ما يؤكده صديقه أبو المعاطي بقوله:" وأنا في الشارع في الساحل في الأرض في ظل الأشجار. أحكي للناس عن صديقي الصفر. السيف القتيل"[٢٣٠] ولعل الضرب بالسوط كذلك الذي تعرض له مقبول داخل السجن كل يوم خمس عشرة جلدة على ظهره[٢٣١] أنكى طريقة لإبادة كل الأفكار التحريرية التي يحملها فكرة.

فالسوط رمز للقمع في أقصى درجاته . يتجلى ذلك بوضوح أكثر عندما تتدخل السلطة بالسلاح في آخر مشهد من مشاهد المسرحية وذلك لتفريق المتظاهرين حينما تمت الإطاحة بمقبول وألقى بالسيف وأخذ يصيح[٢٣٢]. إنها النهاية الغير منتظرة له وبذلك لم يفقد الحس النضالى فقط وغنما فقدعقله وأصبح مجنونا يصيح ويغني في الشوارع.

٣- الملابس:

لقد احتلت الملابس مكانة مهمة ومتنوعة في الإخراج المعاصر ، حيث أصبحت بحق "الجلد الثاني للممثل" كما قال المخرج والممثل الروسي تايروف في بداية هذا القرن. فإذا كانت الأزياء قد سعت طيلة حقب مسرحية عديدة إلى أن تتماشى فقط مع المواقف ، فإنها بدأت الآن تحتل مكانة طموحة جدا داخل العرض المسرحي ، حيث تعددت وظائفها واندمجت داخل مجموع العمل المتعلق بالدلالات الركحية. فالزي المسرحي يعطي عادة معلومات عن الشخصية تتعلق بالعمر والجنس والمهنة والانتماء الإجتماعي. وما يهم هو تطور الزي خلال العرض ، وكذا المعنى الناتج عن تناقض أو تكامل الأشكال والألوان.

---

(٢٣٠) المسرحية ، ص : ٦٥
(٢٣١) المسرحية ، ص : ٧٤
(٢٣٢) المسرحية ، ص : ٩٨

ولابد لعين المتفرج أن تشاهد وتحس بكل ما ألقي على الزي المسرحي – كحامل لعلامات – من حدث ، ومزاج ، وموقف ، وجو. ولعل الصعوبة تكمن في جعل الأزياء حيوية ومتحولة لا يتم استهلاكها بمجرد أن يمعن المتفرج النظر فيها لبعض دقائق ، بل يجب أن تظل ترسل علامات في الوقت المناسب ، وحسب جريان الأحداث وتطور العلاقات العاملية(٢٣٣)

وتأخذ الملابس في مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" قيمتها حيث يفضل السيد حافظ أن تكون ملابس الكورس فقيرة وبسيطة(٢٣٤) لتوافق موضوع المسرحية الذي يدور حول علاقة الحاكم بالمحكومين الذين يعانون القمع والتشريد ففي قلب منتصف المسرح يظهر مقبول في ملابس بيضاء(٢٣٥) فاللون الأبيض هنا رمز لبراءة مقبول. ثم يخلع هذه الملابس ليبدو بملابس الفرسان(٢٣٦) فملابس الفرسان هنا تختلف عن الملابس البيضاء وكلا اللباسين يعبر تعبيرا جيدا عن شخصية مقبول فلابد له أن يبدو بملابس الفرسان لأن الوضع الذي يعيشه مزري للغاية لذا وجب عليه النضال من أجل تحقيق العيش في وضع أفضل.

ويكرس صديقه زيدان هذا الوضع المزري بكلامه.

لا تسبني.. أنا اسرق الحذاء وأضع بدلا منه حذاء قديم لأنني لا أملك في بعض الأحيان حذاء(٢٣٧).

لكن هذه الملابس التي يرتديها مقبول ستختلف بدخوله القصر وتنصيبه

---

(٢٣٣) ايبيد: نقلا عن – مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية – م . ص، ص:١٠٠.

(٢٣٤) السيد حافظ: "مسرحية حكاية مدينة الزعفران" ، م .س ، ص : ٢٩.

(٢٣٥) المسرحية ، ص : ٣٢

(٢٣٦) المسرحية ، ص : ٣٣

(٢٣٧) المسرحية ، ص : ٤٥

خادما للعامة "ودخل القصر رغم أنفه وخلعت الناس ملابسه المهلهلة ليرتدي جبة خادم العامة ويحمل سيفه ويجلس الكرسي الأنيق ويرتدي النعال الذهبي ذا البريق"(٢٣٨).

فهذا التغير جاء رغم أنف مقبول وأمرأته كذلك ارتدت أفخر الثياب(٢٣٩) لتخرج إلى النزهة مع زوجة الوزير على ضفاف نهر العراء(٢٤٠).

إلا أن رغد العيش هذا لم يدم طويلا فبتعطيل مصالح العامة وتقصيره في خدمة الشعب بالإنطواء على نفسه داخل القصر ومقته للمنصب الذي اسند له ارتفعت أصوات الكورس ضده لتنادي بخلعه من هذا المنصب ليخلع بالتالي جبة خادم العامة ويخلع الحذاء ايضا ليصير حافي القدمين مثل باقي أفراد الشعب(٢٤١). وأمرأته كذلك عادت إلى الكوخ وارتدت الملابس المهلهلة وجلست في الطريق(٢٤٢).

فبارتدائه لملابس الملوك وخلعها بعد ذلك ليرجع إلى وضعه السابق وربما أنكي من ذلك أحسن دليل على انقام الحكام من أبناء الشعب المناضلين من أجل الخبز بتحطيم أفكارهم وطموحاتهم فإما أن يتماشى مع خططهم فيصبح مثلهم وإما رفضه تلك الخطط فيؤدي به الأمر إلى الهاوية أو إلى قارعة الطريق.

٤- الموسيقى:

إذا رجعنا إلى مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" نجد السيد حافظ لا يعير اهتماما كبيرا للموسيقى لأن موضوع المسرحية يحمل هموم المظلوم في هذه المدينة التي توجد داخل هذا الإنسان فالقمع والتشريد لا

---

(٢٣٨) المسرحية ، ص : ٦٦
(٢٣٩) المسرحية ، ص : ٦٦
(٢٤٠) المسرحية ، ص : ٧٩
(٢٤١) المسرحية ، ص : ٩٥
(٢٤٢) المسرحية ، ص : ٩٧

تتناسب معه إلا موسيقى حزينة أو طبيعية كموسيقى البلابل التى تنشد الأناشيد البيضاء(٢٤٣).

ونجد الموسيقى متجسدة بكثرة عند الطبقة الحاكمة فمن موسيقى الطبول(٢٤٤) إلى الموسيقى الهادئة التي تعزف أثناء الليل(٢٤٥) إلى أن ينام مقبول الذي أصبح يعيش داخل الصر باعتباره خادما للعامة. إلى الموسيقى الطبيعية التي يستيقظ عليها في الصباح المتجسدة في أصوات البلابل العذبة(٢٤٦).

٥- الرقص:

الرقص كذلك نجده قليلا في المسرحية لا يتجسد إلا من خلال هتافات الكورس بسقوط خادم العامة(٢٤٧) وهتافاته ايضا عندما أعلن عن تنصيب مقبول في هذا المنصب بحيث احتشد في شكل هرمي يهتف بصوت خافت(٢٤٨).

من خلال هذا التعبير عن الفرح يتبين بوضوح مدى القمع الذي تعاني منه الطبقة الفقيرة من المجتمع فهي لا تفرح وترقص وتهتف إلا عندما تسمع خبرا فيه بصيص من الأمل للعيش أفضل إلا أن هذا الفرح لا يدوم طويلا نظرا لأساليب المراوغة التى يتخذها الحكام حتى ينتقموا من خصومهم الذين ينادون بالحرية والمساوات.

٦- الأصوات الإصطناعية:

وظفها السيد حافظ ليبين استحالة العيش بإطمئنان في مدينة الزعفران يتجسد ذلك في تعليمات السكرتير حين يتكلم مع أبو المعاطي ثم

---

(٢٤٣) المسرحية ، ص : ٣٩
(٢٤٤) المسرحية ، ص : ٥٧
(٢٤٥) المسرحية ، ص : ٨٠
(٢٤٦) المسرحية ، ص : ٨١
(٢٤٧) المسرحية ، ص : ٥٢
(٢٤٨) المسرحية ، ص : ٥٨

تقول بصوت خافت[٢٤٩]. بحيث يتحتم عليه أن يصطنع صوتا غير صوته المعتاد وهذا يدل على تحكم السلطات حتى في أنفاس المواطنين.

حتى الكلام يجب أن يتكلموا بالطريقة التى تريدها وإلا سيتم التنكيل بهم عن طريق الزج بهم في السجن إلى غير ذلك من أنواع التعذيب. وتتجسد الأصوا الإصطناعية أيضا في آخر المسرحية.

(الستار بطيء.....) (مع مزج الأصوات....)[٢٥٠] وهي أصوات اصطناعية تضفي طابعا جديدا على التجربة المسرحية للسيد حافظ بحيث تعطي للعرض المسرحي نكهة خاصة وتعبر عن انتهاء عرض المسرحية.

٧- الإضاءة :

من المؤكد أنه ي مكن خلق الفضاء الدرامي انطلاقا من الإضاءة يمكنها أن تقوم بالأشياء الآتية:

أ- تغير في مساحة الفضاء عن طريق إضاءة منطقة معينة فقط وترك باقي المناطق الأخرى في الظلام.

ب- تظهر علاقة الفضاء بالزمان عن طريق تغيير إضاءة الفترة الزمنية.

ج- تحذف حدود الفضاء عن طريق عدم إضاءتها ، وبذلك تخلق لدينا وهم الفضاء اللامتناهي وغير المحدود.

د- تصور الجو بطريقة تجريدية ، وكذا "واقع" فضاء خارج الركح[٢٥١].

ولا تكمن أهمية الإضاءة في أنها تشكل عنصرا من عناصر اللغة الدرامية ، بل تكمن أيضا في كونها تخدم مجموعة من اللغات الدرامية الأخرى ، حيث تبرز بعضها وتخفي بعضها الآخر ، وحيث تلون بعضها ، وتظهر اللون الحقيقي لبعضها الآخر.

---

(٢٤٩) المسرحية ، ص : ٩١

(٢٥٠) المسرحية ، ص : ١٠١

(٢٥١) آن أبير سفيلد L'école du spectateur نقلا عن المرجع السابق للدكتور يونس لوليدي ، ص: ٩٨.

بل أنها تكون فى الغالب في خدمة الممثل ، فتعزله عن المجموعة أحيانا وتجعل الممثلين مجموعة متجانسة أحيانا أخرى ، كما يمكنها أن تركز على الحركات الميمية للمثل أو على تعابير وجهة. بل إن الإضاءة هي التي تخلق إيقاع المسرحية بحيث تفصل بين المشاهد ، وتكشف عن الحالة النفسية لشخصية ما ، وتتدخل في الحدث عن طريق خلق قطيعة أو إقامة علاقة بين الشخصيات ، كما أنها تبرز انسياب الزمن ، وبذلك فهي تملك قيمة مجازية ورمزية[٢٥٢].

وهكذا فإن للإضاءة وظائف درامية و سميولوجية لا حدود لها ، فهي تضئ حدثا وتعلق عليه ، وتعزل ممثلا أو عنصرا من عناصر الركح ، وتخلق جوا ، وتعطي للعرض ايقاعا ، وتسمح بقراءة الإخراج ، وتوضح تطور الحجج والمشاعر ، كما أنها تنسق بين باقي النظم الركحية الأخرى إما عن طريق خلق علاقات بينها أوعن طريق عزل بعضها عن بعض[٢٥٣] ونجد للإضاءة في مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" حضورا متميزا حيث وظفها السيد حافظ في أربعين إشارة تقريبا. سواء ما تعلق منها بالتعميم ، أو الإظلام التام ، أو الإخفات ، أو تسليط البقع الضوئية ، أو تلوين الإضاءة . الكورس (الإضاءة عليه فقط) [٢٥٤] (الأضاءة على قلب منتصف المسرح. وقد جلس الكورس حول مقبول) [٢٥٥] ففي هذين المشهدين تسلط الإضاءة على الكورس ومقبول فقط لأنهم هم الذين تنبني عليهم جل أطوار المسرحية حيث سيصبح البطل مقبول في رتبة عالية من الحكم بفضل الآخرين وهم الكورس الذين يستطيعون تنصيب وعزل خادم العامة.

---

(٢٥٢) الدكتور يونس لوليدي : مقومات الفرجة في الكتابة المسرحية البحرينية ، م. س ، ص : ٩٨.
(٢٥٣) بارتيس بافيس:Dictionnairei du théâter نقلاًعن المرجع السابق ص:٩٨.
(٢٥٤) السيد حافظ: "مسرحية حكاية مدينة الزعفران" ، م .س ، ص : ٢٩.
(٢٥٥) المسرحية ، ص : ٤١

وبعد ذلك (ضوء أصفر على المرأة والشاب) [٢٥٦] فالمخرج في هذا المشهد أعطى للإضاءة اللون الصفر الذي يرمز إلى نور الشمس فهذا النور الذي خيم على زوجة مقبول وأخيهار الشاب إنما يعبر عن نور الحكمة بينه وبين السلطة. فحينما يعود مقبول من السجن وتناديه زوجته (يذهب إليها الضوء يختفي) [٢٥٧] ولاختفاء الضوء دلالة على أن المشهد مؤثر ويريده المخرج أن يمر في الظلام بحيث أخذت الزوجة زوجها مقبول إلى البيت لخوفها عليه من أجهزة القمع المتجسدة في السلطة التى تطارده أينما حل وارتحل. ثم تعود الإضاءة جديد إلى يمين المسرح حيث جلس الوالي والوزير[٢٥٨] يتدبران أمر مقبول ويدرسان حالته وهو بدون عمل. ثم يحمل هذا الأخير الفأس (ضوء على زوجة مقبول بينما هو يحمل فأسا) [٢٥٩] ليصعد إلى الجبل ويعمل حطابا أو مزارعا وبرخوجه من البيت ستختفي الإضاءة من عليهما[٢٦٠] ليمر هذا المشهد هو الآخر في الظلام وهو مؤثر جدا لأن مقبول شعر بالغبن أثناء جلوسه بدون عمل. تهزه نفسه للعمل فى مهنة لا تليق بمستواه. ومقبول هنا لا تهمه المهنة بقدر ما يهمه الإنسلاخ عن الواقع وحب العزلة عن الناس وكأنه يريد أن يكون متصوفا لا دخل لشؤونه بشؤون السلطة ليترك أموره إلى الله. من هنا تبدو جلية تلك النزعة الدينية لدى السيد حافظ التي يجسدها في مسرحيته هاته بطلة مقبول.

فمقبول يريد أن يعيش زاهدا في هذه الدنيا ولكن لسوء حظه حتى الطبيعة تعلم مصيره المنتظر وتتأسف لحاله. "نور الشمس يرسم سؤال في

---

(٢٥٦) المسرحية ، ص : ٣١
(٢٥٧) المسرحية ، ص : ٤٦
(٢٥٨) المسرحية ، ص : ٤٦
(٢٥٩) المسرحية ، ص : ٤٧
(٢٦٠) المسرحية ، ص : ٤٨

الأفق"[٢٦١] فالإضاءة في هذا المشهد طبيعية. تعبر عن ملل مقبول من واقعة المعاش فهو دائما مطارد يريد هذه المرة أن يبتعد عن الشر الذي سمارس على المظلومين في مدينة الزعفران ليبحث عن الراحة العقلية لنفسه المريضة بكثرة القهر والتعذيب.

وفجأة يصطدم بالواقع وتتعالى أصوات الكورس واحتفالاته بتولية مقبول منصب خادم العامة ليجد نفسه محصورا بين أفكاره التصوفية وما ينادي به الآخرون.(ضوء على الوالى والوزير.. ضوء على الكورس الذي احتشد في شكل هرمي يهتف بصوت خافت) [٢٦٢] وبذلك يصير مقبول منطويا على نفسه داخل القصر لا يشع نوره إلا قليلا كما جاء على لسان أبو المعاطي."صار هو الآن في القصري. القنديل يسمونه خادم العامة"[٢٦٣] أصبح مثل القنديل يذوب شيئا فشيئا إلى أن يتم عزله بشكل قاسي جدا حيث سيسحبه الحراس[٢٦٤] وسيختفي الضوء من عليه ومن على الحراس ليرسم لنا المخرج مشهدا مؤلما في الظلام حيث ستتدخل السلطة بالسلاح لتفريق المتظاهرين ضد مقبول وبذلك يكون السيد حافظ قد نجح نجاحا كبيرا في رسم جميع مشاهد مسرحيته بطريقة جميلة تبرهن على أنه كاتب مسرح تجريبي بإمتياز.

– <u>تجليات التجريب في المسرحية:</u>

١ – على مستوى الحوار المسرحي:

تقوم المسرحية على حوار لامع ، فكل شخصيات المسرحية تتحاور فيا بينها بناءا على موقف فكري لدى السيد حافظ بحيث أراد لهذا الحوار أن يكون حاملا لمواقفه وانفعالاته تجاه السلطة المستبدة المتسلطة

(٢٦١) المسرحية ، ص : ٥١
(٢٦٢) المسرحية ، ص : ٥٨
(٢٦٣) المسرحية ، ص : ٧٧
(٢٦٤) المسرحية ، ص : ٩٩

. ويجسد ذلك مقبول عبد الشافى بطل المسرحية في صراعه الدائم مع هذه السلطة وحوارته الحاسمة التي تنير عقل الناس في مدينة الزعفران وتدعوهم إلى القيام بالثورة ضد الجور والمقع. يبدو ذلك بشكل جيد في حواره مع الكروس وتوعية هؤلاء بأنهم يملكون زمام الأمور كلها وباستطاعتهم عزل خادم العامة والوقوف فى وجه السلطة وهو حوار سياسي محض يبرز النزعة السياسية القائمة على الأفكار الثورية.

مما يتيح لنا فرصة الحكم على هذه المسرحية بإدراجها في إطار المسرح السياسي لأن جل حوارتها تكشف الوضع الذي تعيش عليه الطبقة المسحوقة وتدعو إلى رفض هذا الوضع وتغييره. وذلك بالاعتماد على فكر مقبول وشجاعة موقفه تجاه الطبقة الحاكمة في مدينة الزعفران.

٢- على مستوى الشخصيات:

يملك السيد حافظ في هذه المسرحية قدرة بالغة على التجسيد ويملك قدرات واعية على رسم شخصيات هذه المسرحية بدقة وعمق وهذا ما يدل على معرفته العميقة والواعية على أن الشخصية الإنسانية في المسرح هي التي تمنح الدفئ والدم والحرارة[٢٦٥]. بحيث نجده يعتمد كثيرا على شخصية البطل مقبول في تحركاته ومواقفه المتوهجة بالخطابات السياسية داخل مدينة الزعفران مع الإهتمام أيضا ببعض الشخصيات الأخرى كزوجة البطل أم معتز وأبو المعاطي رئيس الكورس. وعلى العموم فكل الشخصيات في المسرحية تلعب الدور الموط بها بشكل يتناسب مع أفكار السيد حافظ.

٣- على مستوى الأحداث

إذا رجعنا إلى المسرحية نجد جميع أحداثها تكرس ذلك الصراع

---

(٢٦٥) الدكتور إبراهيم عابدين: دراسات في مسرح السيد حافظ ، الجزء الاول ، م.س ، ص : ١٢٩.

الطبقي داخل مدينة الزعفران. هذه المدينة التى ليست على الخريطة ولكنها داخل الإنسان. فالأحداث كلها تنبني على قيمة هذا الإنسان ودوره فى الحياة. وهل هو إنسان إنسان أم إنسان ح يوان؟. والواقع أن الحق مات في الإنسان. فمن ينقذ الإنسان من الضلال غير الحرية(٢٦٦).

من هنا تنطلق أحداث المسرحية المتجلية كلها في النضال والإستماتة من أجل الحرية التي تمت مصادرتها في المدينة مما جعل البطل مقبول يجري دائما وبصفة مستمرة وراءها مما أدى به إلى السجن الذي تلقى فيه تعذيبا مريرا. وبعدها سيخرج ليصبح حاكما للعامة إلا أنه في الأخير لم يستطع استغلال مكانته لإثبات قدراته الفكرية وتحقيق أحلام الجماهير التي أعتمدت عليه كثيرا في حل مشاكلها.

وفي الأخير سينحدر ويفقد عقله وبالتالي سيستبد حلمه الكامن في النضال من أجل الحرية.

٤- على مستوى الحكاية:

إن مسرحية "حكاية مدينة الزعفران" عمل فني توفر له كل ما يحتاجه العمل الفني الناجح فالمسرحية تحمل فكرة إنسانية عميقة يحاول المؤلف أن يعالجها ويقتحمها ويثيرها على المسرح. إنه يقبض في مسرحيته على قلب مشكلة كبيرة من مشاكل الإنسان المعاصر وهى الحرية(٢٦٧). وبذلك يكون السيد حافظ قد تميز عن غيره من المؤلفين بمسرحيته هذه التى تجسد ذلك النضال المستثمر للشعوب من أجل الإنعتاق من الهيمنة والسلطوية والقمع الذى يتعرض له كل تواق إلى الحرية. وهذا ما جعلها تسرق الأنظار وتنال إعجاب المتلقى.

---

(٢٦٦) السيد حافظ: "مسرحية حكاية مدينة الزعفران" ، م .س ، ص : ٣٤.

(٢٦٧) الدكتور إبراهيم عابدين: دراسات في مسرح السيد حافظ ، الجزء الاول، م.س، ص : ١٣١.

٥- على مستوى الكتابة المسرحية:

يتناول السيد حافظ للمواضيع الكبيرة والحساسية مثل الكفاح من أجل الحرية الذي تجسده مسرحية"حكاية مدينة الزعفران" يكون قد أحدث ثورة في المسرح العربي. فالكاتب يهتم اهتمام بالغا في هذه المسرحية بمعنى وجود الإنسان وبالدور المنوط به من أجل انعتاقه. كما أنه يعمل على إيقاظ المتفرج ليشعر بأن هناك ماهوعجيب وماهو مؤلوف وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية وهذه هي وظيفة المسرح الطليعي. كما أنه يقتحم في مسرحيته هذه اقضية معقدة شغلت كاهل الإنسان العربي في عصرنا الحديث. لذلك نجده يلجأ إلى أشكال ومضامين طليعية تتجاوز كل الحدود التي قامت عليها الحركات الطليعية السابقة . بحيث نلمس كل ركائز التكوين الإجتماعي في هذه الحكاية. وهكذا استطاع السيد حافظ أن يمنح ويحقق للمسرح الطليعي المصري استقلال ذاتيا وأن يحرر المسرح العربي من كل ما يمكن اعتباره من باب استبداد الكلمة المكتوبة. فهو يحيا وكأنه كله حواس التقاط تسجل وتعمل من داخل سيطرة التوتر والشعور بالحصر.

مما جعله يقدم لنا كتابات مسرحية جديدة ومتطورة مشحونة بالإنبهار المدهش، والمثير النابعين من صميم التكوين الإجتماعي والفلسفي لديه مما يجعله يتميز بنمط معين من الكتابة المسرحية عن باقي الكتابات الأخرى.

خاتمة:

إن التجريب المسرحي لا يمكن أن يتأصل في بلد بينه وبين عتبات الديموقراطية أشواط بعيدة ولا يزدهر في دولة لا تسمح مؤسساتها بوضع المسلمات موضع المساءلة، ولا تحت قيادة عسكرية أو شبه عسكرية لا تعرف سوى معنى الطاعة المطلقة والتصديق المطلق للقائد الزعيم الملهم ، ولا في ظل سلطة سياسية لا تعرف سوى معنى الإجماع ولا تحت هيمة طائفة دينية تنفي حتىغيرها من الطوائف فى الوجود أو الاختلاف عنها في التأويل.

ولا يصل فعل التجريب إلى درجة الحضور في ثقافة تفزع من الآخر ، وتتعود فيها الذات النظر إلى المغاير نظرة الريبة ، كأنها تختزل الموقف المتعصب للقطر المنغلق على نفسه. ذلك الذى ينظر إلى الأقطار المختلفة نظرة التوجس المستريب. ولن يصل فعل التجريب إلى حدة الأدنى في المجتمع الذي يقمع فيه النقل نقيضه العقل ، أو تكون السيادة للتقليد على الاجتهاد ، والإتباع على الإبداع ، والتعصب على التسامح ، والإجابة المطلقة على السؤال المفتوح.

وكثيرة هي التجارب التى قمعت بأسم الجماهير الكادحة ، وبعضها تحت راية الشعار ، وطن حر وشعب سعيد ، مع أن الوطن الحر يعني حرية الحوار مع النفس والآخر بالقدر نفسه ، والشعب السعيد هو الشعب الذى لا ينظر أفراده بعضهم إلى بعض نظرة الريبة ، وهذا ما ينبطق على تجربة كاتبنا الطليعي السيد حافظ الذي كون أول مسرح تجريبي في مصر إلا أنه تعرض للسخرية والتهميش من طرف الذين احتكروا اهيئة الثقافة المصرية والذين يقول عنهم أنهم فارغون من كل شيئ في الأقلام.

بحيث زوروا التاريخ زورا وبهتانا ونسبوا لأنفسهم حركة التجريب في المسرح.

وإذا رجعنا إلى أعمال هذا الكاتب الفنية وجدنا أن كل ما يقوله صحيح. بحيث تبرهن له هذه الأعمال عن الكفاءة العالية فى مجال الكتابة المسرحية التجريبية. فمسرحية من نوع جديد وباستلهامة للواقع الإجتماعي المصري عبر التاريخ وإدراج ذلك القمع المتجسد في الديكتاتورية المتسلطة التى حكمت مصر في مسرحيته الجميلة "حكاية مدينة الزعفران" التى يغلب عليها الطابع السياسي البارز من خلال الصراع بين سلطة الحكم المستبدة والطبقة المسحوقة التي لا تملك في أغلب الأحيان قوت يومها. وقد أنتهيت من خلال دراسة هذه المسرحية إلى النتائج التالية:

١- أن هذه المسرحية عمل فني توفر فه كل ما يحتاجه العمل الفني الناجح.

٢- بحث السيد حافظ من خلال هذه المسرحية عن حرية الشعب في التعبير عن آرائه.

٣- نزعة الكاتب الفكرية والفلسفية التي يعرضها بوعي وحكمة تتجسد في صراع الشعب الدائم والمستمر مع السلطة من أجل الحصول على الحرية المفقودة.

مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دراسة
بقلم دكتور عمر فرج

العلاقة بين الحاكم والمحكوم في المسرح المصري

المقدمة :

تتناول هذه الدراسة إشكالية من أهم وأصعب الإشكاليات في عصرنا الراهن وهى إشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، لأنها علاقة حيوية ولا غنى عنها لإقامة مجتمع مترابط ومتماسك ، ولأنها شكَّلت صعوبات وعراقيل على مر العصور لطرفي الصراع فيها ، إنها العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، التي بدأت منذ أن أراد الإنسان البدائي أن يعيش حياة المجتمعات ، حيث دعت هذه الحياة الجديدة إلى ضرورة وجود إنسان – فرد أو أكثر – ينظم العلاقة بين أفراد المجتمع ككل حتى لا تسود الفوضى فيما بينهم ، وكلما زاد عدد الأفراد في المجتمع زادت قوة قبضة الحاكم على هذا المجتمع ، وزادت معها الحاجة إلى وضع الشرائع والقوانين التي تحدد طبيعة هذه العلاقة . فعندما جاء الإسلام – مثلا – حدد العلاقة بين الحاكم والمحكوم بشكل يضمن لها الوئام والائتلاف والمحبة . فقد أكد عدد من العلماء والخطباء ان الإسلام حدد العلاقة بين الحاكم والمحكوم باعتبارها " عهداً واجباً بين السلطان وعموم المسلمين " وقالوا إن الشريعة الإسلامية تنظم ما بين الحاكم والمحكومين من علاقات ، فله عليهم السمع والطاعة والدعاء له ما دام يحكم بما أنزل الله ، ولهم عليه أن يحكم بالعدل والسوية " (٢٦٨)

وعلى مر العصور وفي كل المجتمعات القديمة والحديثة كان هناك حكام كثيرون أحسنوا استخدام منصبهم هذا ، وكان هناك حكام أكثر أساءوا استخدامه ، وكما تفاوت الحكام اللذين أحسنوا تفاوت أيضا الحكام الذين أساءوا ، والإحسان والإساءة توجه بطبيعة الحال إلى الطرف الآخر

(٢٦٨) http://islam web .org / ver2/ library / books category.php?flag=1&bk-no=33&ID=56

.والطرف الآخر هنا هو الرعية ، التي لم تكن سلبية في كل العصور والمجتمعات ، فقد كانت أحيانا نداً قوياً للحاكم الظالم إلى درجة أنها كانت تقضي عليه أحياناً ، وتختار هي من يحكمها ، وأحيانا أخرى تكون الغلبة للحاكم الظالم ، وهكذا كانت العلاقة تتأزم بين الحاكم والمحكوم أحيانا ، وتنفرج أحيانا أخرى وخاصة عندما يكون الحاكم صالحاً وليس طالحاً .

ومنذ أن عرف الإنسان الكتابة بدأ التاريخ يدوِّن لنا طبيعة هذه العلاقة على مر العصور والأزمان ، ويعد المسرح من الوسائل القديمة التي ساعدت في تدوين بعض ملامح هذه العلاقة؛ فمنذ بداية المسرح وحتى وقتنا الراهن وطبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم هي مادة ثرية لكتاب هذا الأدب، لِمَا تتسم به هذه العلاقة من صراع قوي وشرس بين الطرفين، لذلك كان المسرح منذ نشأته مصدرا من مصادر معرفة طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، ولنفس السبب كان كثير من الحكام الطغاة المستبدين يضطهدون كتاب المسرح الشرفاء – الذين يطرحون العلاقة بشكل حيادي – ويعاقبوهم على هذا.

وعليه فقد رأى الباحث أن تناول إشكالية كهذه من خلال كتاب المسرح في زمن الدراسة ربما يعطينا فكرة عن طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم في هذا الزمن ،وفكرة عن صورة الحاكم والمحكوم ، وقد يزودنا بمعلومات عن مدى الحرية المتاحة للرأي والتعبير في هذه الفترة أيضا . وهذا ما سعى وتوصل إليه الباحث من خلال هذه الدراسة . وحتى تكون الدراسة صادقة في نتائجها رأى الباحث أن يحلل عشرة نصوص مسرحية كعينة للدراسة وليس أقل من هذا ، بالإضافة إلى أن تكون أغلب النصوص المختارة تناقش العلاقة بين الحاكم والمحكوم بشكل مباشر وصريح – أي بين الحاكم الفعلي بصفته وشخصه – ، بالرغم من ندرة النصوص التي تناولت هذه العلاقة بشكل مباشر بصفة عامة ، وفي فترة الدراسة بصفة خاصة ، لذا استبعد الباحث الكثير من المسرحيات لمؤلفين مشهورين ،

لأن مؤلفاتهم المسرحية لم تناقش العلاقة بين الحاكم والمحكوم بقدر ما ناقشتها النصوص التي اختارها الباحث لمؤلفين أقل شهرة أو ربما غير مشهورين على الإطلاق

وكذلك رأى الباحث ألا يتدخل برأيه كثيراً حتى تأتي النتيجة معبرة تماماً عن مضمون الدراسة . كذلك لم يهتم الباحث بمستوى الجودة الفنية للمسرحيات – عينة الدراسة – ولم يتدخل بالنقد أو التحليل للبناء الدرامي للمسرحيات المختارة ، لأن هدف الدراسة كان منصبا على استنتاج طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم في النصوص المسرحية – عينة الدراسة. ولقد ركزت الدراسة على النصوص التي كُتبت أو نُشرت خلال فترة الدراسة ، وهذا الأمر كان من الصعوبات التي واجهت الباحث في دراسته هذه ، واستغرقت وقتاً وجهداً ليس بالقليل ؛ لأن هناك مسرحيات كثيرة قد كتبت قبل عام ١٩٨٠ بعدة سنوات وتم نشرها بعد هذا التاريخ مثل مسرحية "إيزيس حبيبتي "لميخائيل رومان والتي كتبها عام ١٩٧١ ولم تر النور إلا عام ألفين"(٢٦٩).

ورأى الباحث أن سرداً تاريخياً لتعريف ونشأة وأشكال المسرح السياسي بشكل عام يفيد الدراسة ، لذلك خصص الباحث باباً كاملاً لهذا الغرض مدعوما بنبذة مختصرة عن الرقابة المسرحية في العالم وتأثيرها على الإبداع المسرحي بشكل عام . ... والله ولى التوفيق..

---

(٢٦٩) محمود الطوخي : مسرحية دستور يا أسيادنا " القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، نصوص مسرحية ٤٥ ص ٩

الدارس

مشكلة البحث :

يرتبط ازدهار الفنون عامة – والمسرح بصفة خاصة – بما يحققه المجتمع من تقدم فى ميادين الفكر والاقتصاد والسياسة ، وفى طريقة الحياة. ومن ثم اقترنت العصور الذهبية للمسرح العالمى بعصور الازدهار الفكرى والثقافى والحضارى ، قديماً وحديثاً .

ولا يقتصر دور المسرح على كونه نتيجة تعقب هذا الازدهار ، بل إن له دوراً أساسياً باعتباره أحد مسبباته ، إذ أن عصور الازدهار قد تتجه – فى غيبة الفنون ودورها فى التذكير بالقيم الإنسانية – إلى التركيز على التقدم المادى البحت ، ومن هنا يأتى دور المسرح فى تصحيح المسار وترسيخ القيم الإنسانية(٢٧٠) .

" والمسرح بشكل خاص لا يمكن أن ينفصل عن الواقع الذى يتواجد فيه،(...) ولا يستطيع الفن أن يبقى بعيداً عن اضطرابات العصر الذى يرى فيه النور "(٢٧١) .

وعرفت مصر المسرح فى أواخر القرن التاسع عشر على يد أبي خليل القبانى(٢٧٢) ولكنها لم تعرف التأليف المسرحى إلا فى بدايات القرن

---

(٢٧٠)موسوعة المجالس القومية المتخصصة–١٢–القاهرة، الاعلام والفنون، ص٣٨٧

(٢٧١) أحمد هاشم : المسرح الملحمى فى مصر (٤) ، القاهرة ، مجلة " أفاق المسرح " ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، العدد ١٢ يونية ١٩٩٩ ، ص ٢٧٣ .

(٢٧٢) أنشأ " القبانى " مسرحاً تمثيلياً عربياً ، ويذكر له كل الدارسين والمشتغلين بالمسرح ، أنه كان بمثابة اللبنة الأولى الحقيقية لخشبة المسرح ، ليس فى مصر والشام وحدهما ، بل على إمتداد الوطن العربى كله ، وكانت بداياته فى دمشق ، حيث كانت باكورة إنتاجه المسرحى ، تلك المسرحيات التراثية ، التى اعتمد فيها على التراث العربى ، فى فتراته المجيدة ، مثل " ألف ليلة وليلة " ، " ناكر الجميل " ، " هارون الرشيد" ، " أنيس الجليس " وغيرهم . وكان عام ١٨٨٤ بمثابة انطلاقته الفنية الثانية ، حيث رحل إلى مصر ، مصطحباً معه جوقة من المنشدين والعازفين والمشخصين ، و كون بهم القاعدة الأساسية للمسرح العربى ، حيث وجد في مصر المناخ ، والامكانيات ، الفنية الملائمة ، والجمهور المتذوق الحساس . (أنظر .. مكتبة الأسرة .. من مسرح الشيخ أحمد أبو خليل القبانى .. سلسلة المئويات ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .. مهرجان القراءة للجميع .. ٢٠٠٥ .. ص ٥–٦) .

المنصرم ، ولم يزدهر ازدهاراً ملموساً إلا منذ بداية النصف الثـــانى مـــن القرن الفائت تقريباً ولم يكن ازدهار المسرح ازدهاراً بعيداً عــن الحيـــاة السياسية والاجتماعية الاقتصادية ، ولا عن المنعطفات التاريخيـــة التـــى مرت بها مصر ، بل جاء مقروناً بتلك المتغيرات والأحداث وشاهداً عليهـــا ومعبراً عنها .

وكان المسرح بالمرصاد لتصرفات الحكام تجاه شعوبهم ، وبالمرصاد لـــرد فعل هذه الشعوب ضد هذه التصرفات .

وعلى هذه الفرضية الواقعية إذا أردنا أن نتعرف علـــى طبيعـــة إشـــكالية الحاكم والمحكوم وعلاقتهما ببعضهما البعض فى مرحلة زمنية معينة فمـــا علينا إلا أن نقوم بدراسة النصوص المسرحية المؤلفة أثناء تلك المرحلة ، حيث سنجد فيها ما يرشدنا إلى الوقوف على الحقائق التاريخية الثابتة .

وعليه فقد تبلورت مشكلة البحث فى هذه الدراسة فى التعرف على طبيعـــة العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى المسرح المصرى ، وكيف صور الكُتّـــاب المسرحيون المصريون هذه العلاقة ، وذلك من خـــلال تحليـــل المضـــمون لبعض النصوص المسرحية لعدد من هؤلاء الكُتاب ، والتى تنـــاولوا فيهـــا تلك العلاقة .

تساؤلات الدراسة :

تطرح هذه الدراسة عدة تساؤلات لعل أهمها :

١– ما هى أهم سمات وخصائص العلاقة بين الحاكم والمحكـــوم كمـــا صّورها المسرح المصرى من خلال النصوص المختارة فى فتـــرة الدراسة ؟ .

٢– ما مدى حرية التعبير المتاحة للمحكوم كما تعكسها هذه الأعمـــال المسرحية المختارة خلال فترة الدراسة ؟.

٣– ما هى أهم المشاكل والقضايا التى يعانى منها الحاكم والمحكـــوم فى هذه الأعمال ؟.

٤- ما الأسباب المؤدية لطبيعة تلك العلاقة آن ذاك ؟ .
٥- ما أهم سمات المسرح السياسى فى فترة الدراسة ؟ .
٦- ما هى صورة الحاكم كما تعكسها هذه الأعمال المسرحية خلال فترة الدراسة ؟.
٧- ما هى صورة المحكوم كما تعكسها الأعمال المسرحية المختارة خلال فترة الدراسة ؟ .
٨- ما هى الأساليب التى أتبعها الكُتاب للتعبير عن إشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم خلال فترة الدراسة ؟.
٩- ما هو رأى الحاكم فى المحكوم ورأى المحكوم فى الحاكم كما عكسها المسرح المصرى خلال فترة الدراسة ؟ .
١٠- ما هى الآثار المترتبة على طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم على الطرفين وعلى المجتمع ككل خلال فترة الدراسة ؟.
١١- ما أهم القضايا والمشكلات التى تناولتها النصوص المختارة بجوار إشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم خلال فترة الدراسة ؟.

أهداف الدراسة :

١- التعرف على طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم كما تعكسها بعض النصوص المسرحية المصرية المختارة والمؤلفة خلال فترة الدراسة .
٢- التعرف على صورة كل من الحاكم والمحكوم كما تعكسها هذه النصوص المسرحية .
٣- التعرف على مساحة الحرية المتاحة كما تعكسها هذه النصوص المسرحية المصرية المختارة.
٤- التعرف على الدور الذى يقوم به المسرح المصرى فى فضح ممارسات الحاكم تجاه محكومه وذلك من خلال هذع النصوص

المسرحية .

٥- التعرف على الآثار المترتبة على طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم كما تعكسها النصوص المسرحية المصرية المختارة .

أهمية الدراسة :

١- تناول الدراسة لعلاقة حيوية لا يمكن تصور استمرارية الواقع البشرى بدونها وهى العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، والتى إن أصابها خلل ما تعرض النظام المجتمعى كله للخلل والاضطراب ، وإن صلحت صلح المجتمع الإنسانى الذى تقوم فيه هذه العلاقة .

٢- خطورة الآثار المترتبة على الاضطراب فى العلاقة بين الحاكم والمحكوم على جميع الأطراف ، من الحاكم والمحكوم على السواء ، وعلى المجتمع الذى تنشأ فيه هذه العلاقة ، وعلى المجتمعات المرتبطة بهم ، وهذه الخطورة تشمل كافة النواحي النفسية ، والصحية ، والاقتصادية ، والاجتماعية ، والأمنية أيضاً .

٣- ندرة الدراسات التى تناولت العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى المسرح المصرى .

٤- الدراسة تلقى الضوء على مساحة الحرية المتاحة كما تعكسها النصوص المسرحية خلال فترة البحث .

٥- تمثل الحدود الزمانية للدراسة فترة من أخصب الفترات للدراسة ؛ نظراً لحداثتها .

٦- يحظى المسرح السياسى باهتمام كبير من النقاد والمثقفين والمهتمين بالمسرح ؛ نظراً لتناوله القضايا الجادة والتى تهم المجتمع .

حدود الدراسة :

حدد الباحث الفترة الزمنية من عام ١٩٨٠ وحتى عام ٢٠٠٠ حدوداً لدراسته ، وذلك نظراً لأنها تعد فترة خصبة للدراسة ، وكذلك لأنها فترة أعقبت حروباً كثيرة خاضتها مصر ، وأعقبت أيضاً وأعقبت أيضاً توقيع معاهدة سلام مع إسرائيل مما دفع الباحث لدراسة العلاقة بين الحاكم والمحكوم خلال هذه الفترة وذلك من خلال النصوص المسرحية التى كُتبت خلال هذه الفترة .

الإجراءات المنهجية :

نوع البحث ومنهجه :

يعد البحث من البحوث الوصفية فى تحليل المضمون ، حيث يستهدف الباحث من دراسته

" تحديد أو تقدير سمات موقف ما أو جماعة من الناس "[(٢٧٣)] ، وأيضاً يستهدف " تقديم الحقائق وتحديد درجة الارتباط بين متغيرات مختارة"[(٢٧٤)] ويعد هذا البحث أيضاً من البحوث الاستدلالية فى تحليل المحتوى ، حيث يتجاوز وصف المحتوى الظاهر إلى " الكشف عن المعانى الكامنة Latent Meaning وقراءة ما بين السطور والاستدلال Making Inference عن الأبعاد المختلفة لعملية الاتصال "[(٢٧٥)] .

ولأن الدراسة بها جانب تاريخى متعلق بالمسرح السياسى وتاريخه فإن الباحث سيستخدم المنهج التاريخى ، واستخدام المنهج التاريخى فى البحوث " يقصد به الوصول إلى الأحداث الماضية ، وربط الحاضر

---

(٢٧٣) محمد عويس : البحث العلمى وممارسة الخدمة الاجتماعية ، القاهرة ، دار النهضة العربية ، ١٩٩٨-١٩٩٩ ، ص ١٥٧ .

(٢٧٤) نفس المرجع .

(٢٧٥) محمد عبد الحميد : البحث العلمى فى الدراسات الاعلامية ،ط١ ، القاهرة ، عالم الكتب ، ٢٠٠٠ ، ص ٢١٦ .

بالماضى ، وذلك لفهم القوى الاجتماعية الأولى التى شكلت الحاضر ، بقصد الوصول إلى وضع مبادئ وقوانين عامة "[٢٧٦] .

مجتمع الدراسة :

تعتبر جميع النصوص المسرحية التى قام بتأليفها مصريون فى الفترة من عام ١٩٨٠ وحتى عام ٢٠٠٠ وتناولت فى مضمونها العلاقة بين الحاكم والمحكوم هى مجتمع الدراسة التحليلية للمضمون والإطار المجتمعى لها .

أداة تحليل المضمون (Content Analysis):

" برزت أهمية أداة تحليل المضمون كوسيلة من وسائل البحث العلمى فى أثناء الحرب العالمية الثانية "[٢٧٧] ، إلا أنه كان مستخدماً من قبل فى الدراسات الأدبية وتاريخ الأدب ؛ فعندما ثارت الضجة حول ما إذا كان شكسبير فعلاً هو مؤلف هذه الروايات التى تحمل اسمه أم أن هذه الروايات قام بتأليفها آخرون غيره ونسبت إليه (...) استخدم الباحثون تحليل المضمون للإجابة على هذا التساؤل ، وكان ذلك عام ١٩٣٧م[٢٧٨] وهو "أسلوب للبحث العلمى يسعى إلى وصف المحتوى "[٢٧٩] ، ويقدم " طرقاً موضوعية ومنتظمة لتقييم العناصر الفردية التى تشكل معاً الحدث الاتصالى ككل[٢٨٠] .. لذلك فإن أداة تحليل المضمون ستكون الأداة الأساسية التى سوف

---

(٢٧٦) راجية أحمد قنديل: صورة إسرائيل فى الصحافة المصرية (أعوام ١٩٧٢، ١٩٧٤، ١٩٧٨)، رسالة دكتوراه ، جامعة القاهرة ، كلية الإعلام ، ١٩٨١، ص(٤).

(٢٧٧) مجلد ثقافة الطفل التاسع والعشرون ٢٠٠٥ : صورة الأنثى فى التعليم الأساسى، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة، المركز القومى لثقافة الطفل ،ص٣١.

(٢٧٨) محمد الوفائى : مناهج البحث فى الدراسات الاجتماعية والإعلامية ،ط١ ، القاهرة ، ١٩٨٩ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ص ١٤٨ .

(٢٧٩) سمير حسين : بحوث الاعلام .. دراسات فى مناهج البحث الإعلامى ،ط٣ ، القاهرة ، عالم الكتب ، ١٩٩٩ ، ص ٢٣٣ .

(٢٨٠) عادل فهمى البيومى : دور التليفزيون المصرى فى تكوين الوعى الاجتماعى ضد الجريمة ،رسالة دكتوراه ، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ١٩٩٥، ص٤١.

يعتمد عليها الباحث فى جمع البيانات الخاصة بالدراسة .. وذلك من خلال تحليل مضمون النصوص المسرحية عينة الدراسة .

مصطلحات الدراسة :

[١] السياسة :

كل ما يتصل بالسلطة فى الدولة دون غيرها من صور الجماعات البشرية(٢٨١) .

[٢] المسرح السياسى :

هو استخدام المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة مع تقديم وجهة نظر محدودة بغية التأثير فى الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التى تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى(٢٨٢) .

[٣] الدراما الملحمية :

عبارة عن لقطات قصصية مسرحية ، لكنها لا تزال ذات طابع سردى ، وضعيفة الترابط ، وتميل المسرحية من هذا النوع إلى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعى العريض ، بدلاً من مشكلات الأفراد ، سواء كانت مادة المعالجة مستمدة من الواقع ، أو التاريخ ، أو الأساطير كما أنها تميل إلى تحطيم الجدار الرابع ، ومخاطبة عقل المتفرج بدلاً من عواطفه ، ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار أو حكم على القضية المعروضة والتى تقدمها على المسرح شخوص متكلمة ، لا ممثلون يذوبون فى أدوارهم ، أما البناء فهو سردى ، مفكك المواقف ، هدفه وعى المتفرج(٢٨٣) .

---

(٢٨١) إسماعيل على سعد : المجتمع والسياسة .. دراسات فى النظريات والمذاهب والنظم ، ج. م. ع ، الإسكندرية ، دار المعارف الجامعية ١٩٩٥ – ص ٥١ .

(٢٨٢) عبد العزيز حمودة : المسرح السياسى ، ط١ ، القاهرة ، الأنجلو المصرية ، المقدمة ، ص ص أ – ب

(٢٨٣) إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية – القاهرة – دار المعارف – ص ١٢٤ .

[٤] المسرح :
شكل من أشكال التعبير الفنية التى ابتدعتها العقلية الإنسانية المبدعة للتعبير عن واقع الإنسان عن طريق مؤدين يشخصون شخصيات ليست شخصياتهم ، ويلعبون أدواراً ليست أدوارهم ، بل يرتبط بفعل أو حدث يتضمن اهتمامات وهموم وأحلام وأمانى الإنسان . ويجسد فى ذلك أنساق من الرموز التى تشكل لغات العرض المسرحى التى تحقق التواصل بين المؤديين وجموع المشاهدين الذين يستمعون ويشاهدون ويتعاطفون وقد يتوحدون ويتعلمون مما يعرض أمامهم ، ويتم ذلك فى مكان خاص معد لتقديم هذا العرض المسرحى(٢٨٤).

[٥] مسرح القسوة :
هو إغراق المتفرج فى جو أشبه بجو الطقوس الدينية ، فالمسرح يتكون من الحركة والإيماءة ، والضوء ، والصورة ، والإيقاع ، والصوت ، وذلك بهدف تحريك وإقلاع أعمق وأدق غرائز هذا المتفرج وانفعالاته المكظومة فى لا شعوره(٢٨٥) .

[٦] الرقابة :
هى إجراء وقائى تتولى تنفيذه وكالة حكومية(٢٨٦)

طريقة اختيار العينة :

قرأ الباحث العشرات من النصوص المسرحية التى نشرت منذ عام ١٩٨٠ وحتى الآن والتى قام بتأليفها مؤلفون مصريون ، وذلك للوقوف عند النصوص التى تتناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم بشكل واضح ومباشر

(٢٨٤) كمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح ، ط١ القاهرة ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٨م ، ص ١ .
(٢٨٥) إبراهيم حمادة : مصدر سابق . ص ٢٢٣ .
(٢٨٦) أحمد العشرى : مقدمة فى نظرية المسرح السياسى ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص ١٤٧

.. ومن خلال القراءة توصل الباحث إلى العديد من النصوص التى تتناول هذه العلاقة ، واختار عشرة نصوص منها بالطريقة العمدية ، وذلك للمبررات الآتية :

١- صعوبة إجراء مسح شامل لكل النصوص المسرحية - التى تتناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم - على مدار عشرين عاماً.

٢- عشرة نصوص مسرحية هو كم يراه الباحث أنه كاف لتعميم نتائج هذه الدراسة.

٣- بعض المؤلفين لهم أكثر من مسرحية تتناول العلاقة بين الحاكم والمحكوم مثل فاروق جويدة (دماء على ستار الكعبة، الوزير العاشق، الخديوى)، وليد يوسف " مات الملك " و" متحبكوهاش" ومحمد سلماوى (فوت علينا بكره ، واللى بعده، القاتل خارج السجن) ، وغيرهم .. لذلك اختار الباحث لكل مؤلف نصاً واحداً فقط حتى يتيح الفرصة لأراء وأفكار مؤلفين آخرين .

٤- راعى الباحث فى اختياره للنصوص أن تكون معبرة تعبيراً مباشرا عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم

٥- لم يضع الباحث – عند اختياره للعينة البحثية – اسم وشهرة المؤلف وإنما كان اختياره للنص وما يحتويه بعيداً عن اسم مؤلفه .

والنصوص المختارة هى :

١ – "حكاية مدينة الزعفران"	السيد حافظ
٢ – "المتفائل"	على سالم
٣– "القاتل خارج السجن"	محمد سلماوي
٤ – "الرجل الذى أكل وزة "	جمال عبد المقصود
٥– "دماء على ستار الكعبة "	فاروق جويدة
٦– "يا آل عبس "	صلاح عبد السيد
٧– "مات الملك "	وليد يوسف
٧– "دستور يا أسيادنا "	محمود الطوخى
٩– "السادة لا يكذبون "	كمال الدين حسين
١٠–" لون الكلام "	على عبد القوى الغلبان

الباب الثانى

الدراسة التحليلية ونتائجها

وتشمل تحليل مضمون النصوص المسرحية الآتية ونتائجها :

١ – حكاية مدينة الزعفران تأليف: السيد حافظ

٢ – المتفائل تأليف: على سالم

٣– القاتل خارج السجن تأليف: محمد سلماوى

٤ – الرجل الذي أكل وزة .. تأليف: جمال عبد المقصود

٥– دماء على ستار الكعبة تأليف: فاروق جويدة

٦– يا آل عبس .. تأليف: صلاح عبد السيد

٧– مات الملك تأليف: وليد يوسف

٨– دستور يا أسيادنا .. تأليف: محمود الطوخي

٩– السادة لا يكذبون تأليف: كمال الدين حسين

١٠– لون الكلام تأليف: على عبد القوى الغلبان

١– النص المسرحى : حكاية مدينة الزعفران .

تأليف : السيد حافظ

أولا : قراءة تفسيرية للنص المسرحى " حكاية مدينة الزعفران "

تطرح مسرحية " حكاية مدينة الزعفران " للمؤلف السيد حافظ " قضية العلاقة بين الراعى والرعية ، أو بين الحاكم والمحكومين وما يتصل بذلك من نظريات حول إمكانيات الاختيار ، وفلسفة التمثيل (تمثيل الفرد للمجموع) ابتداء من مبادئ الشريعة السماوية ، وانتهاء بما حققته الشعوب من مكتسبات ديمقراطية من خلال ثوراتها عبر القرون . ويذهب

الكاتب من ناحية إلى أن السلطة تفسد الفرد ، (...) ، ويذهب من ناحية أخرى إلى أن الميزان الحقيقي فى ضبط الأمور هو الشعب ، الرعية، الناس."[٢٨٧]

من خلال السطور السابقة لخص لنا " سعد أردش " الفكرة الأساسية للنص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران " التى كتبها السيد حافظ بلغة " تتردد بين مستوى العامية ومستوى العربية (أو الثالثة جريا على تسمية توفيق الحكيم) ، ولكنها تنحو منحى الشعر فهى ليست اللغة الوظيفية التى توجه توجيها إلى مجرد الوفاء بالمعنى أو بالهدف المقصود من نطقها كما يقع فى الحياة الواقعية ، بل تتجاوز ذلك إلى نسج مناخ يعبر عن المأساة أو المآسي – التى يشجعها الكاتب – مأساة انعدام الحرية والديمقراطية فى ممارسة لعبة الحكم فى كل الأنظمة المصرية " [٢٨٨].

وتحكى مسرحية " حكاية مدينة الزعفران " قصة رجل يدعى " مقبول " كانت السلطات قد اعتقلته لمدة عامين بسبب ثوريته ، وقيامه بتحريض الناس على القيام بالثورة ضد النظام الحاكم ، لأن هذا النظام فاسد وظالم ويجب تغييره ، وبعد عامين من انتظار زوجته له أفرجت عنه السلطات :

المرأة : عامان.. انتظرته عامين، ولا أعرف إلى متى سأنتظر؟؟[٢٨٩].

الشاب : يا أم معتز ها هو مقبول قد عاد .. ها هو مقبول قد عاد إلينا ..

---

(٢٨٧) السيد حافظ : مسرحية حكاية مدينة الزعفران ، القاهرة ، قطاع الآداب بالمركز القومى للفنون التشكيلية والآداب، كتاب المواهب، ١٩٨، ص ٢٣.

(٢٨٨) المصدر السابق : ص ٢٠.

(٢٨٩) المصدر السابق : ص ٣٢.

المرأة : مقبول هل عدت يا زوجى .. هل عدت يا حبيبـــي .. هــل عدت حقا.. هل حقا أنت.. أنت أمامي.. لا أصدق[٢٩٠].

ولم تكتف السلطات باعتقال مقبول وسجنه بل عزلته من وظيفته أيضـــا ليصبح بلا مورد رزق.

الشاب : لقد علمت أنهم عزلوك حتى لا تسمم أفكار الغير .

مقبول : عزلونى .. فتعلمت التأمل [٢٩١]

واشترطت السلطات على مقبول ألا يبوح بأمر اعتقاله لأحد حتى لا يغضب الشعب ، أما سبب غيابه فتبريره سهل .

المرأة : ماذا قالوا لك ؟

مقبول : لا شيء علىَّ أن أخبرك بأننى كنت فى رحلة خارج البلاد وأن تخبرى الجيران بذلك [٢٩٢] .

ولكن " مقبول " لم يصمت ، وعاد إلى طبيعتـــه الأولـــى وأخذ يحث الناس على القيام بالثورة ، ويشجعهم على القيـــام بالمطالبـــة بحقوقهم المسلوبة ، والتفت الناس حوله ، الأمر الذى أقلق والى المدينة:

الوالى : والناس

الوزير : التقارير تقول بأنها التفت حوله، وحول بيته.

الوالى : وماذا ستفعل معه ؟

الوزير : نتركه لمدة شهر. شهرين حتى يفيق على أنه بدون عمل.

الوالى : ثم ؟

الوزير : سيعرف كيف يفكر وكيف يجد العمل . [٢٩٣]

---

(٢٩٠) المصدر السابق : ص ٤٠
(٢٩١) المصدر السابق : ص ٤٣– (السيد حافظ)
(٢٩٢) المصدر السابق : ص ٤٣
(٢٩٣) المصدر السابق : ص ص ٥٢ – ٥٣

هكذا اعتقدت السلطة ، اعتقدت أن مقبول لن يستمر فى بث أفكاره للناس لأنه لن يجد ما يقتات منه، ولابد أنه سيبحث عن عمل يلهيه عن اجتماعاته بالناس ، ولكن ظنهم هذا قد خاب لأن مقبول وجد العمل :

الزوجة : إلى أين ؟

مقبول : إلى الجبل .

الزوجة : ماذا ستفعل ؟

مقبول : أعمل حطابا أو مزارعا . (٢٩٤)

ولكن هذا العمل لم يشغله عن مشاركة الناس همومهم ، فقد ازداد التفات الناس حوله :

الفلاح : يا مقبول لماذا خرجت ؟

مقبول : أبحث عن الخبز .

الفلاح : اجلس ونحن نحضر لك طعامنا .

مقبول : أشكرك لهذا الشعور الطيب النبيل (٢٩٥)

ولم يترك مقبول عمله ، كما لم يترك الناس فى همهم كذلك ، فقد حضّهم على القيام بالثورة ضد الوالى لكى يعزل خادم العامة الذى أفسد فى البلاد:

مقبول : أيها الناس أتيتكم بخوفى فأتونى بشجاعتكم أتيتكم بضعفى .. فأتونى بقوتكم.. أيها الناس أنتم تملكون زمام المواقف

: نحن نطالب بسقوط خادم العامة

---

(٢٩٤) المصدر السابق : ص ٥٣

(٢٩٥) المصدر السابق : ص ص ٥٤ – ٥٥ (السيد حافظ)

مقبول : خادم العامة .. أنتم عينتموه وأنتم تستطيعون عزله . (٢٩٦)

وبالفعل قام الناس بالمظاهرات ، وكانت مظاهرات قوية وعارمة ، لم يملك الوالى لوقفها إلا الاستجابة لمطالبهم :

المنادى : يا أيها الناس (...) قرر الوالى بعد إذن السلطات تغيير خادم العامة.. نصر الدين محسوب.. وعزله من كل ممتلكاته ومقاضاته على أخطائه ومحاكمته أمام العامة..(٢٩٧)

ولكى لا يتكرر هذا الموقف مرة ثانية قرر أن يبعد مقبول عبد الشافى عن الناس نهائيا وذلك بضمه إلى حاشيته ، وتعيينه خادما للعامة بدلا من السابق ، وخاصة أن هذا القرار سيقابل بارتياح من الناس ، وأيضا سيكون مقبول قريبا منه ، وشيئا فشيئا ستغيره السلطة ويصبح مواليا له ، ولكن مقبول لم يقبل هذا المنصب فى البداية :

مقبول : (للشاب) لا أقبل أن أعين فى منصب خادم العامة من يخدم العامة يخدمهم خارج السلطات (٢٩٨)

وتحت ضغط وإلحاح الناس عليه قبل مقبول عبد الشافى المنصب ، وذهب إلى قصره الجديد هو وزوجته ، وارتديا أفخم الثياب ، وأكلا أحلى أنواع الطعام ، وشيئا فشيئا انخرط مقبول وزوجته فى حياة الملوك والأمراء ، ونسي مقبول أهله وأصدقاءه كما نسي عامة الناس أيضا :

أبو المعاطى : أريد أن أقابل خادم العامة

(...)

---

(٢٩٦) المصدر السابق : ص ص ٦١ – ٦٢
(٢٩٧) المصدر السابق : ص ص ٦٥ – ٦٦
(٢٩٨) المصدر السابق : ص ٦٦

الحارس : إذا كان معك شكوى مكتوبة قدمها لى وسأرسلها إلى السكرتير .

(...)

أبو المعاطى : لا .. ليست معى شكوى . . بل أردت أن أحدثه لأنه صديقى (يضحكون)

الحراس : صديقك أنت ؟! .

(...)

أبو المعاطى : آه والله .

الحراس : (يضحكون) مر علينا غدا لأنه غير موجود .

(...)

الكورس : ومر يوم .. يومان . . شهر .. شهران .. ومضى عام وكل يوم يذهب أبو المعاطى . (...) . ولا يجد خادم العامة[٢٩٩]

(...)

وكما انغمس مقبول فى حياة البذخ والثراء انخرط أقرباؤه فيها أيضا ، بل سعوا إلى الثراء غير الشرعي .

شهبندر التجار : سمعت انك ستفتح الأسواق أكثر من يوم . وهذا يضر بمصلحة التجار .

مقبول : كيف ؟

شهبندر التجار : ألم يخبرك سعد الدين المالح .

---

(٢٩٩) المصدر السابق : ص ص ٩٦ – ٩٧ .

مقبول : وما دخل سعد الــدين المــالح أخــو زوجتــى بهــذا الموضوع

شهبندر التجار : إنه شريكى فى التجارة ويعلم بأسرار التجارة مثلى

مقبول : من أين أتى بالمال ؟

شهبندر التجار : شاركته فى أموالى وتجارتى .. أنا بمالى وهو بعقله .

مقبول : وهو بمركزه .. أخو زوجة خادم العامة ، وأنت بمالك ومنصبك.[٣٠٠]

وفسدت الأحوال فى البلاد وساءت ، وازداد الفقر والجوع والمرض ، وخادم العامة " مقبول عبد الشافى " فى واد والشعب فى واد آخر ..

الكورس : نحن فى الأسواق نموت . أنقذنا ينقذك الله .

(...)

: أين خادم العامة ؟ أين خادم العامة ؟

ويثور الشعب على " مقبول عبد الشافى " كما ثاروا على خادم العامة الذى قبله :

سليمان : يسقط خادم العامة .

الكورس : يسقط خادم العامة .[٣٠١]

ويقرر مقبول الخروج إلى المتظاهرين لمواجهتهم :

مقبول : كيف تتجرأون على خلعى ؟

الكورس : نحن عيناك فى هذا المنصب .

مقبول : من الذى قال ؟

---

(٣٠٠) المصدر السابق : ص ص ١٠١ – ١٠٢ (السيد حافظ)

(٣٠١) المصدر السابق : ص ١٠٩

الكورس : ثائر اسمه مقبول عبد الشافى . . [٣٠٢]

وهنا يفيق مقبول عبد الشافى على حقيقة أمره ويقرر الرجوع إلى أصله الحقيقي .. الرجوع إلى شخصية مقبول عبد الشافى ، وخلع شخصية خادم العامة من جسده وروحه :

مقبول : وأنا معكم أطالب بسقوط خادم العامة .. ها أنا أخرج إليكم من جبة خادم العامة (يخلع جبة خادم العامة) .. ها أنا معكم .. ها أنا حافى القدمين مثلكم (يخلع الحذاء يلقى بالسيف) ها أنا منكم .. ليسقط خادم العامة . [٣٠٣]

ولكن الناس لا ترضي به ، لأنه لم يعد هو مقبول عبد الشافى ، بل أصبح خادم العامة المخلوع ، وتم القبض على مقبول عبد الشافى ، وجرى التحقيق معه :

شرطي١ : سمعت أن التحقيق معه جار .

شرطى٢ : يبدو أن التحقيق معه مستمر واختاروا شابا آخر فى منصب خادم العامة.[٣٠٤]

وقرر الوالى قتل مقبول عبد الشافى حتى لا يبوح فى يوم من الأيام بالأسرار إلى السلطان ، ولكن قبل قتله فقد عقله ، وأصبح مجنونا ، فأطلقوا سراحه ، وتحول مقبول فى نهاية المطاف " مغنيا فى الأقاليم (...) حاملا الربابة وخلفه الأطفال والرجال والنساء يجلسون وهو يغنى " [٣٠٥]

ثانيا : صورة الحاكم وصورة المحكوم كما صورهما النص المسرحى

---

(٣٠٢) المصدر السابق : ص ١١١
(٣٠٣) المصدر السابق : ص ١١٢
(٣٠٤) المصدر السابق : ص ١١٥ (السيد حافظ)
(٣٠٥) المصدر السابق : ص ١١٨

"حكاية مدينة الزعفران"

١- صورة الحاكم كما يعكسها النص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران"

الحاكم – فى هذا النص المسرحي – هو حاكم ديكتاتور وظــالم ، لا يعبــأ بشيء غير مصلحته ومصلحة حاشيته ، ولا يضع المحكوم فــى أولوياتــه واهتماماته ، بل على العكس يتربص به ويتصيد له الأخطاء ، ويلفق لــه التهم ، ويعذبه أشد العذاب ، ومن أهم العلامات المميــزة لحــاكم مدينــة الزعفران هى تعذيب الناس .

- بوليسي قمعى :

فالحاكم يطلق رجال شرطته ليعذبوا الناس :

مقبول : لكم الله يا رجال الشرطة المكلفين بتعذيب الناس.[٣٠٦]

- سمة الغباء :

ومن السمات التى ألصقها النص المسرحي بالحاكم وحاشيته هــى ســمة الغباء ، حيث أورد المؤلف فى أكثر من موضع هــذه الســمة ، ووصــف الحاكم وحاشيته بها ، فها هو الوالى يتهم أحد رجالــه (خــادم العامــة) بالغباء ، لقتله أحد الرعية أمام جمع من الناس ، الأمر الذى جعل العامــة يثورون ويتظاهرون احتجاجاً على هذا الفعل :

الوالى : الغبى .. كيف يقتل الفلاح أمام العامة . [٣٠٧]

وفى موضع آخر يصف المؤلف الحاكم وحاشيته بالغباء على لسان بطــل مسرحيته " مقبول " ، وذلك عندما أجبرت السلطات " مقبول " أن يوقــع على إقرار بألا يتحدث فى السياسة إطلاقا ، فيسخر منهم " مقبول " لأنهــم لا يعرفون بان كل شيء فى الحياة ما هو إلا سياسة :

---

(٣٠٦) المصدر السابق : ص ٣٩

(٣٠٧) المصدر السابق : ص ٦٣

مقبول : الخبز سياسة .. المسكن سياسة .. السير سياسة .. التجارة سياسة .. الحب سياسة .. السياسة لا تنفصل عن أى شيء .. كم هم أغبياء ؟ (٣٠٨)

- **يعيش حياة الترف والبذخ**

وعكس النص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران " صورة لحياة الحكام وحاشيتهم ، حيث أظهر لنا هذه الحياة بالحياة المترفة أشد الترف ، فزوجة الوزير ترتدي أفخر الثياب فى العالم ، وتأكل أندر وأطعم أنواع الطعام ، وتعيش فى قصور غاية فى الفخامة والروعة ، وتتعطر بأغلى أنواع العطور العالمية ، كما أنها لا تعرف شيئا عن طبيعة المعيشة التى يعيشها أفراد الشعب ؛ فعندما أرادت " أم معتز " – زوجة خادم العامة الجديد – أن تأكل العدس اندهشت زوجة الوزير وحاشيتها من النساء من ذكر كلمة عدس ؛ لأنهم لا يعرفون طعاما اسمه عدس :

زوجة الوزير : وهذا الثوب يا حبيبتي صنعه أمهر الصناع فى بلاد "الاعتدال " وهو يليق على امرأة مثلك

(...)

أنا أعرف ذوقك فاختار لك ما يناسبك .. فأنت يناسبك عطر القرنفل و عطر الياسمين .

(...)

لخادمة : لقد جهزنا طعام اليوم .. طعام الغداء .

أم معتز : العدس (وهى فرحة)

زوجة الوزير العدس !!

---

(٣٠٨) المصدر السابق : ص ٦٢ (السيد حافظ)

النساء : (يضحكن)

أم معتز : نعم العدس ألا تعرفونه ؟ ! .. لقد اشتاقت نفسي إليه .. العدس ألا تعرفون ؟ ! . . عدس (تنظر للخادمة) لقد طلبت منك أن تطبخى لنا العدس.

الخادمة : لقد شويت لحم الغزال بالطريقة التى تعجب سيدتى .. مع ..

أم معتز : (مقاطعة) أنا طلبت منك العدس .

زوجة الوزير : (لأم معتز) ليس فى طعام القصور ما يسمى بالعدس يجب أن تفطني إلى حالك . (٣٠٩)

يعكس الحوار السابق صورة غاية فى التناقض بين الحياة التى يعيشها الحاكم والحياة التى يعيشها المحكوم .

- أثر كرسي السلطة على مقبول :

يقول لنا هذا النص المسرحى أن كرسي السلطة يؤثر فى الحاكم ، فالحاكم فى بدايته قد يكون فرداً عادياً شأنه شأن كل أفراد الشعب ، الفقراء ، ولكن عندما يجلس على كرسي الحكم يبدأ فى التحول شيئاً فشيئاً حتى يصبح شأنه شأن الحكام ، الأثرياء . وهذا ما حدث لشخصية مقبول الذى غيرته السلطة ، وذلك عندما أصبح خادما للعامة ، فأصبح يعيش حياة الملوك ، ولا يعبأ بالشعب :

الخادمة : لقد أخبرت الخدم ألا يجلس أحد معه على الطعام وإلا قطعت رقبته ، وأمرت أن تعزف الموسيقى أثناء الليل حتى ينام .. واشترينا خمسين بلبلاً ووضعناها فى الأقفاص ، وكل صباح نضعها فى الحديقة حتى

---

(٣٠٩) المصدر السابق : ص ص ٩٠-٩٢

يستيقظ فى الصباح على أصوات البلابل .. وغيرنا كل أصناف الطعام كما أمرت سيدتى زوجة الوزير .

وأصبح " مقبول " لا يصافح أحدا من أفراد العامة لأنه يعتبرهم أقل شـأناً ووضعاً :

زيدان : شاهدتك تصافح كل الناس ولم تصافح حارس البوابة الذى مد يده كى يصافحك .

- سمة الغرور والتعالى على شعبه

يصف السيد حافظ فى نصه المسرحي " حكاية مدينة الزعفران " الحاكم بأنه حاكم متعجرف ، مغرور ، متعالي على شعبه ، حيث أن حاكم مدينة الزعفران وحاشيته يعاملون المحكوم وكأنه عبد لديهم ، فها هو " أبو المعاطى " لا يستطيع مقابلة صديقه " مقبول " لكون " مقبول " أصبح من رجال السلطة فى البلاد وأبو المعاطى مازال من العامة :

مقبول : (يغنى ويحكى) وهنا يا سادة يا كرام تقدم " أبـو المعاطى " من الحراس ؛ فسأله ماذا تريـد ؟ فأجـاب أريد خادم العامة .. فنظر إليه الحارس وقـال ومـن تكون أنت حتى تقابل خادم العامة .. خادم العامـة لا يقابل إلا المسئولين والمخططين هنا وهنـاك فهـو لا يقابل أمثالك . (٣١٠)

٢- صورة المحكوم كما يعكسها النص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران" السيد حافظ فى نصه المسرحي " حكاية مدينة الزعفران " رسم لنا صورة للمحكوم شديدة البؤس والشقاء ، فقد أظهره فقيراً ، بائساً ، جباناً ، صامتاً ، متواكلاً ، ينتظر الآخر لكى ينتشله مما هو فيه من شقاء وحزن:

---

(٣١٠) المصدر السابق : ص ١١٠ (السيد حافظ)

رئيس الكورس : كان مقبول يقول .. الناس الصمت .. الناس الخوف .. الناس الصبر .. الناس الفزع من الأقدار .. الناس الانتظار .. [٣١١] .

وإذا رصدنا هذه الصورة بالتفصيل سنجد أن أول ملامح هذه الصورة هى:

- سمة الانتظار :

فالناس من خوفهم ، وكسلهم ، وخنوعهم ، وعدم قدرتهم على الفعل ينتظرون المخلص ، ينتظرون من ينقذهم مما هم فيه ، سواء كان هذا الخلاص من عند الله ، أو من عند البشر :

المرأة : (...) ، والرجال كل الرجال يخبئون خوفهم تحت جلودهم .. ينتظرون النبي . [٣١٢]

وتأكيداً على هذه السمة عند المحكوم كرر مؤلف النص كلمة الانتظار مرات عديدة وفى أكثر من موضع :

فلاح : (...) لماذا أنت جالسة هنا يا أم معتز .

الزوجة : " أنتظر " مقبول

(...)

فلاح : انتظريه داخل المنزل أفضل

الزوجة : لا سأنتظره هنا .

العجوز : لماذا أنت جالسة هنا يا أم معتز .

الزوجةج : " أنتظر " مقبول [٣١٣]

---

(٣١١) المصدر السابق : ص ٣١. (السيد حافظ)
(٣١٢) المصدر السابق : ص ٣٥.
(٣١٣) المصدر السابق : ص ١١٧.

الزوجة : لا إنه حي فى مكان ما .. إنى أنتظره . [٣١٤]

أبو المعاطى : لا تنتظروا الخبز عندما تجوعون .. اخرجوا يا كسالى من مساكنكم.

العجوز سليمان : ما زلت فى انتظاره [٣١٥].

قال العالم لا ينتظر الكسالى [٣١٦].

الزوجة : لا .. سأكون فى انتظاره [٣١٧].

شرطي١ : انظر.. زوجة مقبول أصابها الجنــون وتنتظــره كــل يوم[٣١٨].

الزوجة : أنتظر زوجي [٣١٩].

- سمة الاغتـــــراب :

ومن السمات الواضحة فى صورة المحكوم عند السيد حافظ هى " الاغتراب" ؛ فالاغتراب أصبح سمة أغلــب المحكــومين فـــى " مدينـــة الزعفران" ، أصبح كل مواطن يشعر بالغربة فى بلده بسبب الممارســـات الظالمة التى يمارسها الحاكم على شعبه :

مقبول : (...) .. يا نبى الله .. يا حبيب الله .. يا حبيبـــي .. بعيدا عن عالم غريب عنى غريب .

ويري النص المسرحي " حكاية مدينة الزعفــران " أن المحكــوم أصـــبح مغتربا ، حيث رحل البعض عن هذا الــوطن بســبب ظلــم الــوطن لـــه ، فأصبحوا مغتربين جسدياً وروحياً ، ومن بين هــؤلاء طبقـــة المثقفـــين،

---

(٣١٤) المصدر السابق : ص ١٢٠.
(٣١٥) المصدر السابق : ص ٧٨.
(٣١٦) المصدر السابق : ص ١١١.
(٣١٧) المصدر السابق : ص ٧٨.
(٣١٨) المصدر مرجع السابق : ص ٧٨. (السيد حافظ)
(٣١٩) المصدر السابق : ص ٧٩.

والفلاحين ، والصناع ، والمهرة :

الشاب : والشباب المثقف تـرك الـبلاد ، هـاجر الشـعراء والفلاحون المهرة والصناع والعلماء ، كـل الجيـدين يهربون .. [٣٢٠]

وهناك من اغتربوا اغتراباً وجدانياً وهم ما زالـوا يعيشـوا علـى أرض وطنهم .

الكورس : تلك هى المشكلة . أن تبقى داخل الميدان أو تهـرب خارج الميدان أو تبقى معلقاً .. أن تكون منفياً خـارج الوطن .. منفياً بالإكراه أو بالاختيار أو يكون الـوطن منفيا داخلك [٣٢١].

- سمة الفقر :

وصور لنا هذا النص – أيضا – المحكوم بالإنسان الفقير المعدم الذى لا يكاد يجد قوت يومه :

– : هل تعرف أن أم حسن بائعة الطماطم قد ماتت

مقبول : لا حول الله يا رب .

– : ولم تجد ثمن الكفن [٣٢٢].

سليمان : لقد ارتفعت الأسعار .. والأطفال لا تعرف طعم البرتقال .. ولكن تعرف أن هناك شيئاً اسمه البرتقال [٣٢٣].

---

(٣٢٠) المصدر السابق : ص ٤٦.
(٣٢١) المصدر السابق : ص ٤٧.
(٣٢٢) المصدر السابق : ص ٤٧.
(٣٢٣) المصدر السابق : ص ١٠٣. (السيد حافظ)

- **سمة الجبـــــــن :**

من الصفات التى ركز عليها هذا النص ووسم بها المحكوم فى أكثـــر مـــن موضع:

مقبول : (...) ، والناس تخاف أن تأتى إلى أو تتحدث عني .. لا ألوم أحدا فالخوف له قوته ، وله سلطاته .[٣٢٤]

مقبول : (...) حتى فى الحلم كنت أخاف أن يكون شخص ما يراقبنى [٣٢٥].

- **سمة الكسل والتواكل :**

يري السيد حافظ أن المحكوم هو إنسان كسول ومتواكـــل ، وينتظـــر مـــن يطعمه ، ومن يلبسه ، ومن يأتى له بحريته ، ومن يفعل له كل شيء :

أبو المعاطى : لا تنتظروا الخبز عندما تجوعون .. اخرجوا يا كسالى من مساكنكم .[٣٢٦]

ووصل حد الكسل والتواكل أن المحكومين اقتنعوا أنهـــم لا يصـــلحوا لأى منصب ، ولم يحاولوا أن يجربوا مرة واحدة قدراتهم فى الاعتمـــاد علـــى أنفسهم .

الكورس : (يضحكون) نحن لا نصلح لهذا المنصب نحن فقط نختار.[٣٢٧]

- **سمة الغباء والجهـــــــل :**

الغباء والجهل – أيضا – من السمات التى أبرزها السيد حافظ فى صورة المحكوم ورأى أنهما تلتصقان به .

---

(٣٢٤) المصدر السابق : ص ٣٨.
(٣٢٥) المصدر السابق : ص ٤٤.
(٣٢٦) المصدر السابق : ص ١١١.
(٣٢٧) المصدر السابق : ص ٧٠.

مقبول : أنا مجنون .. غبى .. مأفون .. [٣٢٨]

ثالثا : حرية الرأى والتعبير لدى المحكوم والممارسات المضادة لهذه الحرية من قبل الحاكم فى النص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران "

يعكس النص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران " مدى الظلم والكبت اللذين يعانى منهما المحكوم بسبب غياب الحرية .. فالحرية هى التى تنقذ الإنسان من الضلال :

مقبول : الحق مات فى الإنسان فمن ينقذ الإنسان من الضلال غير الحرية[٣٢٩]

وبسبب مناداته بالحرية دفع " مقبول " الثمن ، واعتقله الحاكم ، ومن بعدها تعلمت زوجته الدرس وقررت أن بيتها لن يتحدث فيه أحد عن السياسة ولا غيرها :

الشاب : والأفكار ..

المرأة : لن يتحدث أحد فى بيتنا عن أى شيء . (٣٣٠)

فالتفكير من وجهة نظر الحاكم – فى هذا النص المسرحي– هو جريمة يعاقب عليها القانون:

الشاب : أى تهمة وجهوها إليك ؟

مقبول : أنى أفكر . (٣٣١)

والحاكم يتلصص على المحكوم فى كل مكان وفى أى وقت حتى لا يعطيه فرصة الثرثرة فى السياسة ، وتسير الأمور على غير ما يرغب ، لذلك

---

(٣٢٨) المصدر السابق : ص ٦٣.
(٣٢٩) المصدر السابق : ص ٣٦. (السيد حافظ)
(٣٣٠) المصدر السابق : ص ٣٧.
(٣٣١) المصدر السابق : ص ٤٤.

فإنه يطلق جواسيسه فى كل مكان حتى يسمعوا كل كلمة تخرج من فم المحكوم :

أحد الكورس : كف عن الكلام .. الحيطان لها آذان والعاقل من يصمت الآن .

أحد الكورس : افهم .. افهم .. ليس الآن وقت الكلام فبين هؤلاء (يشير إلى الكورس) من يسمع ويخبر السلطات ، والسيف والسجان والنهر والجبل والقبر والصخر عن كل ما يدور فى نفسك الآن . (٣٣٢)

فالحديث فى السياسة يعد جريمة كبيرة يعاقب عليها القانون ، ويتم القبض فورا على كل من يتفوه بكلام ليس على هوى الحاكم .

فلاح٢ : لقد قبضوا على سليمان العطار .

الكورس : والتهمة ؟

فلاح٢ : الحديث فى غير الأوان . (٣٣٣)

وكما أن الحاكم يخشي حديث الرعية فى السياسة حتى لا يكون هذا الكلام نواة لثورة شعبية عليه ، فإن الحاشية التى تحيط بالحاكم – الكبير– تخشي هى الأخرى من أن يصل كلام إلى الحاكم قد يضر بمصلحتها هى :

الوزير : علينا أن نفكر فى حل يخرجنا مثل الشعرة من العجين حتى لا يتطور الأمر .

الوالى : كيف ؟ .. كيف ؟

الوزير : أقترح أن ترسل خادم العامة إلى مولانا السلطان .

---

(٣٣٢) المصدر السابق : ص ص ٧٤-٧٥.
(٣٣٣) المصدر السابق : ص ٩٨.

الوالى : قد يهذى بكلام قد يضرنا جميعا .

الوزير : أمهلنى .. سنرسله وفى الطريق نرسل له بعض الرجال كأنهم قطاع طرق حتى لا يتنفس أمام السلطان بكلمة من هنا أو من هناك .

الوالى : وبعد ..

الوزير نقبض على الرجال الثلاثة الذين قتلوه ونقطع ألسنتهم أولا ، ونضعهم أمام العامة فى ميدان عام حتى نمتص غضب العامة.(٣٣٤)

من خلال السطور السابقة ندرك أن النص المسرحى " حكاية مدينة الزعفران " ركز تركيزاً شديداً على انعدام حرية الرأي والتعبير لدى المحكوم ، ومن خلال السطور التالية سنعرف الممارسات إلى مارسها الحاكم لكبت الحريات هذه ؛ فالحاكم لا يعطى الفرصة لأى إنسان أن يتحدث فى السياسة ، ومن يجرؤ يكون مصيره كمصير بطل هذا النص المسرحي الذي يدعى " مقبول " :

مقبول : كانت كلماتى عصفوراً .. قصوا له جناحيه (٣٣٥)

الشاب : لقد علمت أنهم عزلوك حتى لا تسمم أفكار الغير

مقبول : عزلونى .. فتعلمت التأمل . (٣٣٦)

أو كمصير هؤلاء الأطفال :

الفلاح : قطعوا أصابع الأطفال التى تكتب حتى لا تقرأ الناس ولا تكتب . (٣٣٧)

---

(٣٣٤) المصدر السابق : ص ١١٦. (السيد حافظ)
(٣٣٥) المصدر السابق : ص ٤١.
(٣٣٦) المصدر السابق : ص ٤٣.
(٣٣٧) المصدر السابق : ص ٥٦.

رابعا : رأى الحاكم فى المحكوم ورأى المحكوم فى الحاكم كما يعكسهما النص المسرحى " حكاية مدينة الزعفران "

١- رأى الحاكم فى المحكوم كما يعكسه النص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران"

- سمة الغباء

فى هذا النص يري الحاكم أن المحكوم ما هو إلا شخص غبي لا يصلح أن يكون شيئاً مهماً أو ذا قيمة فى يوم من الأيام :

شرطى٢ : (...) .. اسمعي يا امرأة .. الفقراء تعساء وزوجك فقير لا يصلح أن يكون عبقرياً .. إنه شيخ عجوز .. غبي .. عاش غبياً ومات غبياً .. [٣٣٨]

الوزير : (...) لأن المصلحة هى سر اللعبة التى لم تفهمها حتى الآن يا غبي [٣٣٩]

- سمة الثرثرة وادعاء المعرفة :

والسلطة فى مسرحية " حكاية مدينة الزعفران " ترى أن المحكوم ما هو إلا شخص ثرثار لا يعرف مصلحته :

شرطي١ : يجب أن يفهم أن الصمت أفضل

(...)

: لقد مضى عهد الثرثرة وجئنا إلى عصر الصمت. [٣٤٠]

شرطي٢ : سيتفلسف علينا . [٣٤١]

---

(٣٣٨) المصدر السابق : ص ٨١. (السيد حافظ)
(٣٣٩) المصدر السابق : ص ١١٧.
(٣٤٠) المصدر السابق : ص ٣٨.
(٣٤١) المصدر السابق : ص ٣٩.

٢- رأى المحكوم فى الحاكم كما يعكسه النص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران"

- سمة الظلم :

يري السيد حافظ فى نصه " حكاية مدينة الزعفران " أن المحكوم لا يرضي على عدالة الحاكم ويعتبره حاكم ظالم ، غير عادل ، ويلفق التهم للرعية ، ويسجن ، ويعذب شعبه بدون تهمة أو جريرة اقترفوها:

مقبول : تركونى فى جب يوم .. يومين .. شهر .. شهرين .. عام .. عامين .

الشاب : والتهمة .. ؟

مقبول : لا شيء .

الشاب : والقاضي . ؟

مقبول : تزوجت العدالة بأفكار السلطان فأنجبت المهزلة . (٣٤٢)

- سمة الخداع والكذب

يري " مقبول " بطل هذا النص المسرحي أن السلطة خادعة وكذابة ، تخدع كل الناس :

مقبول : خدعونى .. لقد خدعوا كل الناس .. خدعتنا التصريحات .. الكلمات البراقة .. الخداعة .. خدعنا التجار .. فى الأسواق .. كل شيء يخدعنا ونحن لا ندرى .

- حاشيته خائنة .. ونذلة ، والسلطان لا يعرف شيئاً .

يري السيد حافظ أن السلطة الحاكمة هى سلطة خائنة ، فها هو يقول على

(٣٤٢) المصدر السابق : ص ٤٣.

لسان شخوص مسرحيته أن الحكام باعوا أوطانهم ، وبـــاعوا شـــهداءهم على موائد الخيانة :

الشاب : مقبول .. لقد باعونا على موائـــد الخيانـــة .. بـــاعوا الشهداء .

مقبول : عادة الأنذال الخيانة فلا تنتظر من النذل غيـــر لعبـــة جديدة.

(...)

الشاب : السفلة .. القتلة .. اللصوص .. لقد اتفقوا مع أعدائنا ليحتلوا المدينة ورفعوا شعار الاستسلام .. والسلطان فى العاصمة لا يعرف ولا يدرى.

يري الباحث أن خروج السلطان من تهمتى الخيانة والنذالة هنا ولصقهما بالحاشية فقط ، ليس مبرراً ، ولكن المؤلف ربما لجأ إلى هذه الحيلة ليمرر نصه من الرقابة .

- الحاكم ليس شرطا لتسيير البلاد

ويري السيد حافظ أن الحاكم ليس شرطا لتسيير البلاد ، واستتباب الأمور، فالأمور تسير بدون حاكم يحكمها :

مقبول : وبقيت المدينة مدينة الزعفران بدون حاكم لمدة عام والغريب أن الدولة...

الكورس : تسير نفسها بنفسها . [٣٤٣]

ويري الباحث أن السيد حافظ قد بالغ هنا بعض الشيء لأن بلد بلا حاكم كسفينة بلا ربان ، حتماً ستغرق.

(٣٤٣) المصدر السابق : ص ١١٩. (السيد حافظ)

نتائج تحليل النص المسرحى " حكاية مدينة الزعفران "

خرج الباحث بعدة نتائج من خلال تحليله للنص المسرحي " حكاية مدينة الزعفران " أهمها :

- العلاقة بين الحاكم والمحكوم فى هذا النص متوترة للغاية ، وهناك انعزال تام بين الحاكم والمحكوم .
- الحاكم ينظر لمصلحته ومصلحة حاشيته فقط ، ولا يعبأ بمصلحة المحكوم .
- المحكوم يري أن الحاكم ظالم ، فاسد ، ديكتاتور ، غبى ، مغرور ، متعال على شعبه ، يعيش حياة الترف و البذخ ، مخادع وكذاب ، ونذل وخائن للبلاد .
- الحاكم يري أن المحكوم غبى ، وثرثار ، ويطالب بأشياء ليست من حقه .
- حرية الرأى والتعبير معدومة فى البلاد ، والحاكم يستعمل القسوة المفرطة تجاه أى محكوم يتلفظ بألفاظ لا تعجب الحاكم .
- استخدم الكاتب اللغة الفصحى فى نصه المسرحي " حكاية مدينة الزعفران " ، ويري الباحث أن هذا يرجع إلى تعميم النص على العالم العربي كله .
- لم يحدد الكاتب المكان الذى تدور فيه أحداث مسرحيته ، ويري الباحث أن هذا يرجع إلى أن المسرحية تنتقد الأوضاع بشدة ، وكذلك لكى يهرب المؤلف من المساءلة و الرقابة ، وكذلك لم يحدد زمان المسرحية للأسباب السابقة .

" مدينة الزعفران ليست على الخريطة ..
خارج الزمان والمكان ..
داخل الإنسان" . (٣٤٤)

- السلطة وما يحيط بها تغير الإنسان ، فمقبول عبد الشافى تغير هو وزوجته عندما جلس على كرسي السلطة .
- لم يقدم لنا المؤلف حلاً لإشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم .
- من سمات المحكوم : الخوف ، الانتظار ، التواكل ، الكسل، الاغتراب، الفقر الشديد ، الغباء والجهل .
- يدعو المؤلف إلى الثورة على الحاكم ، وعلى الظلم ، وعلى الفساد فى " مدينة الزعفران " .
- الحاكم (الوالى) جاء إلى الحكم على غير رغبة الشعب ، حيث أن السلطان هو الذى يعينه ، وهو الذى يعزله .
- ابتعد المؤلف السيد حافظ بالحاكم الأكبر (السلطان) عن أى خطأ ، وجعله لا يعرف أى شيء فى " مدينة الزعفران " ، وعندما سمع السلطان بما يحدث عزل الوالى فوراً :

الكورس : وسمع السلطان . .

مقبول : وعزل الوالى ؟ (٣٤٥)

- الخوف من الحاكم هى عقدة كامنة فى المحكوم ، فالعامة خافت من " مقبول " (خادم العامة) ، بالرغم أنه كان واحد منهم .
- للحاشية تأثير كبير على الحاكم .. فالوالى يأخذ بأغلب قرارات وزيره .

---

(٣٤٤) المصدر السابق : ص ٤٥. (السيد حافظ)
(٣٤٥) المصدر السابق : ص ١١٩. (السيد حافظ)

النتائج النهائية للدراسة

خرج الباحث من هذه الدراسة بعدة نتائج وهي :

١ - النصوص المسرحية التي تناولت العلاقة بين الحاكم والمحكوم بشكل مباشر - أي أن الحاكم في النص المسرحي كان هو الرئيس أو الملك أو السلطان أو الحكومة بشكل مباشر - هي نصوص " حكاية مدينة الزعفران " للسيد حافظ ، " دماء على ستار الكعبة " لفاورق جويدة :

" يا آل عبس " لصلاح عبد السيد ، " مات الملك " لوليد يوسف ، " دستور يا أسيادنا " لمحمود الطوخي ، " لون الكلام " ، لعلي عبد القوي الغلبان ، وذلك بواقع سبعة نصوص من أصل عشرة نصوص هي عينة الدراسة ، بنسبة(٧٠ %) . أما النصوص التي كان الحاكم فيها مسئول أو أحد الشخصيات التي ترمز للحاكم فهي ثلاثة نصوص : " المتفائل " لعلي سالم ، " الرجل الذي أكل وزة" لجمال عبد المقصود ، " القاتل خارج السجن " لمحمد سلماوي ، بنسبة(٣٠ %) من عينة الدراسة .

٢ - كشفت الدراسة أن العلاقة بين الحاكم والمحكوم هي علاقة تنافرية ، سلبية ، حيث أجمعت كل النصوص المسرحية العشرة - عينة الدراسة - بنسبة (١٠٠ %) على أن هناك حالة انفصال تامة بين الحاكم والمحكوم ، وأن كلاهما مغترب عن الآخر ،وكلاهما ينصب العداء للآخر ، وليس بينهما أي علاقة حميمة ، فالحاكم يقمع المحكوم بشدة وعنف ومغتصب للحكم ، ويعمل لصالحه فقط ، ولا يسمح بحرية الرأي والتعبير ، ويشعر بأن له الحق في كل شيء في البلاد ، وكأنه يمتلكها، والمحكوم يشعر بأن الحاكم ظالم وفاسد ، وأنه مغتصب لحقوقه وأرضه ، ومستبد وديكتاتور .

٣- كشفت كل النصوص المسرحية- عينة الدراسة – بنسبة (١٠٠ %) عن غياب حرية الرأي والتعبير لدى المحكوم ، وذلك لأن الحاكم لا يسمح بهما على الإطلاق نظراً لخطورتها على نظام حكمه ، فالحاكم لا يتواني في إنزال أشد أنواع العقاب لأصحاب الآراء والأفكار التي تعارض سياسته .

٤- أجمعت كل النصوص المسرحية- عينة الدراسة – بنسبة (١٠٠ %) أن أنظمة الحكم أنظمة ديكتاتورية مستبدة .

٥- كشفت الدراسة على أن المحكوم هو السبب الرئيسي في استبداد وديكتاتورية الحاكم وانفراده بالحكم ، حيث أجمعت تسعة نصوص مسرحية بنسبة (٩٠ %) من عينة الدراسة على أن المحكوم ينافق الحاكم بمجرد اعتلائه العرش ، ويخاف منه أشد الخوف ، ولا يجرؤ على معارضته ، ويتصارع المحكومون بالطاعة والولاء للحاكم حتى ولو كان حاكماً جائراً ، والنص العاشر لعينة الدراسة وهو نص "القاتل خارج السجن " لم يناقش هذه النقطة من الأساس بنسبة(١٠%).

٦- كشفت الدراسة أن الحاكم في البلاد العربية لا يأتي عن طريق إرادة المحكوم ، ولكن عن طريق الوراثة أو الصدفة أو الانقلاب على الحاكم ، فليس هناك حاكم سابق في البلاد العربية، وأجمعت على هذا الكلام نصوص " لون الكلام " ، " السادة لا يكذبون " ، " دستور يا أسيادنا"، " مات الملك " ، "دماء على ستار الكعبة"، "حكاية مدينة الزعفران" ، "يا آل عبس" بنسبة (٧٠ %) من عينة الدراسة، بينما لم تُبيِّن النصوص الثلاث الأخرى هذه النتيجة؛ لأنها لم تتناول الحاكم بشكل مباشر من الأساس وهي نصوص: "المتفائل" ، " القاتل خارج السجن " ، "الرجل الذي أكل وزة " بنسبة (٣٠%) .

٧- اتفقت نصوص : " حكاية مدينة الزعفران " ، " دماء علـــى ســـتار الكعبة " ، " يا آل عبس " ، "مات الملك " ، " السادة لا يكذبون " ، " لون الكلام " على أن الحاكم يعامل المحكوم كعبـــد مـــن عبيـــده ، وذلك بنسبة (٦٠%) من عينة الدراسة، بينما لم توضح نصوص " المتفائل " ، " الرجل الذي أكل وزة " ، " القاتل خارج السجن " هذه النتيجة نظراً لأن الحاكم الفعلي لم يكن طرفاً فعلياً وظـــاهراً بشـــكل مباشر في الصراع ، وذلك بنسبة (٣٠ %) ، والنص الوحيد التي أظهر أن العلاقة إنسانية وطيبة بين المحكوم والحاكم الفعلي هـــو نص دستور يا أسيادنا لمحمود الطوخي ، بنسبة (١٠ %) ويـــرى الباحث أن هذا ربما يعود لظروف رقابية .

٨- اتفقت خمسة نصوص مسرحية من أصل عشرة نصوص . بنسبة (٥٠ %) على أن الحاشية المحيطة بالحاكم لها تـــأثير كبيـــر عليه وعلى اتخاذ القرار ، وهذه النصوص هي " مات الملـــك " ، "لون الكلام " ، " السادة لا يكذبون" " دستور يا أســـيادنا " ، و " حكاية مدينة الزعفران " .كما اتفق نص " دمـــاء علـــى ســـتار الكعبة " مع نص " يا آل عبس " على أن الحاكم هـــو المســـيطر على مقاليد الحكم دون تدخل أو تأثير من أحد . بنســـبة (٢٠%) من عينة الدراسة.

في حين لم توضح نصوص : "المتفائل " ، " الرجل الذي أكـــل وزة " ، و" القاتل خارج السجن" بنسبة (٣٠%) من عينة الدراسة مدى تأثير الحاشية على نظام الحكم .

٩- اتفق نصا " دماء على ستار الكعبة " مع نـــص " مـــات الملـــك " بنسبة (٢٠ %) من عينة الدراسة على ضـــرورة أن يســـتعمل الحاكم القوة مع المحكوم لأن المحكوم يتطـــاول علـــى الحـــاكم

الطيب والضعيف .

١٠- أجمعت جميع النصوص المسرحية – عينة الدراسة – أن أنظمة الحكم في كل البلاد التي تناولتها عينة الدراسة هي أنظمة قمعية وبوليسية ، وذلك بنسبة (١٠٠ %) .

١١- امتدح نص " دستور يا أسيادنا " لمحمود الطوخي ونص " حكاية مدينة الزعفران " للسيد حافظ الحاكم الأعلى للبلاد ، وتبرئته من أي مسئولية تخص تشويه العلاقة بين الحاكم والمحكوم بنسبة (٢٠ %) حيث أظهر نص " دستور يا أسيادنا " الحاكم الأكبر للبلاد بالمنقذ والمخلص الذي يتدخل في آخر لحظة لإنقاذ البلاد من الفساد ، كما أظهرت صورة علاقته بالمحكوم بشكل طيب وحميم للغاية ، كذلك أظهر نص " حكاية مدينة الزعفران " الحاكم الأعلى للبلاد – السلطان – بالحاكم العادل والرشيد الذي لا يتأخر لحظة في عزل الوالي عندما يعرف أنه يظلم الرعية . .

١٢- كشفت الدراسة أن النصوص المسرحية التي حددت الزمان في أحداثها بشكل مباشر وصريح هما نصان فقط بنسبة (٢٠ %) وهما : نص "دستور يا أسيادنا " وزمن أحداثه في منتصف التسعينيات من القرن العشرين ، ونص "الرجل الذي أكل وزة " وزمن أحداثه من عام ١٩٥٢ م وحتى عام ١٩٧٥ م ، والنصوص المسرحية التي حددت زمان أحداثها بشكل غير مباشر ثلاثة نصوص بنسبة (٣٠ %)، وهم : " المتفائل "– حيث أن أحداثه تدور بعد حرب ١٩٧٣ م بعدة سنوات – ، " دماء على ستار الكعبة " وأحداثه تدور في بداية الثمانينيات من القرن العشرين ، و " يا آل عبس " وأحداثه تدور بعد تطبيق معاهدة السلام عام ١٩٧٨ م .

أما النصوص التي لم تحدد زمن أحداثها فهي خمسة نصوص بنسبة (٥٠%) وهي : " مات الملك " ، "لون الكلام " ، " القاتل خارج السجن "، " السادة لا يكذبون " ، و" حكاية مدينة الزعفران " .

ومن هذه النسب نكتشف أن النصوص التي لم تشر إلى وقت أحداثها تأتي في المرتبة الأولى بنسبة (٥٠ %) ، والنصوص التي أشارت إلى وقت أحداثها بشكل واضح ومباشر تأتي في المرتبة الثالثة والأخيرة بنسبة (٢٠%) ، وإذا عرفنا أن إحداهما جرت أحداثه خلال حقبة تاريخية سابقة عن الحقبة التاريخية التي كتبت فيها ، وهو نص " الرجل أكل وزة " الذى حدد المؤلف الفترة الزمنية لأحداثها من عام ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٧٥ ، فإننا نستنتج أن النص الوحيد الذى حدد الفترة الزمنية لأحداثه بالوقت التي كتب فيه هو نص " دستور يا أسيادنا " بنسبة (١٠ %) .

ويرى الباحث أن هذا يرجع إلى :

- تشدد الرقابة ورغبة المؤلفين من خروج نصوصهم إلى النور .
- الرغبة في عدم المباشرة .
- الرغبة في تعميم الفكرة على كل زمان .
- الخوف من المساءلة القانونية.
- كل ما سبق أو بعضه .

وهذه النتيجة تؤكد النتيجة التي توصلت إليها الدراسة من انعدام حرية الرأي والتعبير كما جاءت في الدرامات المختارة – عينة الدراسة.

١٤- كشفت الدراسة أن النصوص المسرحية التي حددت مكان أحداثها بشكل مباشر أربعة نصوص بنسبة(٤٠ %) ، وهي نصوص : " دستور يا أسيادنا " ، " الرجل الذي أكل وزة " ، " المتفائل " ، و " القاتل خارج السجن " ، ومكان أحداثهم مصر . والنصوص

المسرحية التي حددت مكان أحداثها بشكل غير مباشر نصان فقــط بنسبة (٢٠ %) وهما : " دماء على ســتار الكعبــة" ، و " يــا آل عبس "ومكان أحداثهما مصر ، أما النصوص المسرحية التــي لــم تحدد مكان أحداثها فهي أربعة نصوص بنســبة (٤٠ %) وهــم : "حكاية مدينة الزعفران " ، " مات الملك " ، "السادة لا يكــذبون " ، و" لون الكلام " .

ومن هذه النسب نستنتج أن النصوص التي لم تشر إلى مكان أحداثها تأتي في المرتبة الأولى بنسبة (٤٠ %) ،وهذا يشير إلى أن المؤلفين إما أنهم يتجنبون الصدام مع الرقابة ، أو أنهم يتجنبــون المباشــرة فــي عــرض موضوعاتهم ، أو السببين معا ، كما تأتي النصوص التي أشارت إلى مكان أحداثها في المرتبة الأولى أيضا بنسبة (٤٠ %) ، وهذا لا يرجــع إلــى اتساع حرية التعبير ، لأن نصان من هذه النصوص الأربعة لم تحدد زمــن أحداثها ونص ثالث حدد زمن أحداثه بحقبة تاريخية سابقة. أما النصوص التي أشارت إلى مكان أحداثها بشكل غير مباشر فجاءت في المركز الأخير بنسبة (٢٠ %) ، وهذان النصان حددا زمانهما بشكل غير مباشر أيضــا ــ، وربما هذا يرجع إلى تدعيم موافقة الرقابة على النصين .

١٥- طرحت نصوص " القاتل خارج السجن " ، " السادة لا يكــذبون " ، " يا آل عبس " ، " مات الملك " و " حكاية مدينة الزعفران " بنســبة (٥٠%) من عينة الدراسة حــلاً لإشــكالية العلاقــة بــين الحــاكم والمحكوم يتلخص في حتمية ثورة المحكوم على الحاكم حتى ينتزع منه حريته ، في حين طرح نص " لون الكلام " حلاً لإشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكوم ، يتلخص فــي حتميــة ضــرورة مشــاركة المحكوم الحاكم في الحكم لإزالة التوتر الحادث في العلاقــة بينهمــا بنسبة (١٠ %) ، كما طرح نص " دستور يا أسيادنا " حلا لهــذه الإشكالية من خلال " احترام الدستور من قبــل الحكومــة ، وذلــك

بنسبة (١٠ %) من عينة الدراسة ، بينما لم تطـرح نصـوص " الرجل الذي أكل وزة " ، " المتفائل " ، و" دماء على ستار الكعبـة" أية حلول لهذه الإشكالية بنسبة (٣٠ %)

١٦- الحاكم ينحل إلى مجموعة من الرموز والعلامات هـي: العـرش ، الصولجان ، الحاشية ، المال ، ولا يستطيع أن يحكم بمعـزل عـن هؤلاء ..

١٧- النصوص التي كتبت باللغة العربية الفصحى ثلاثة نصوص بنسـبة (٣٠ %) وهي : " دماء على ستار الكعبة " لفـاروق جويـدة ، " وحكاية مدينة الزعفران" للسيد حافظ ، " والسادة لا يكذبون " لكمال الدين حسين ، والنصوص التي كتبت باللغة العامية أربعة نصـوص بنسبة (٤٠ %) وهي " المتفائل " لعلي سالم ، " القاتـل خـارج السجن" لمحمد سلماوى " دستور يا أسيادنا " لمحمود الطوخي ، و " الرجل الذي أكل وزة " لجمال عبد المقصود ، والنصـوص التـي كتبت بمزيج من الفصحى والعامية معا ثلاثة نصوص بنسـبة (٣٠ %) وهي : " يا آل عبس " لصلاح عبد السيد ، " لون الكلام " لعلي عبد القوي الغلبان ، و" مات الملك " لوليد يوسف .

١٨- نص واحد فقط كتب باللغة الشعرية الفصحى بنسبة (١٠ %) وهو " دماء على ستار الكعبة " . .

١٩- البعض من المثقفين والمهتمين بالحركة الفكرية في مصر وفي كـل بلاد العالم يرفضون تدخل الرقابة على الأعمـال الأدبيـة والفنيـة والبعض الآخر يرون أنها ضرورية ولكن في حدودضيقة.

٢٠- كشفت الدراسة أن لجوء المسرح السياسي إلى الإسقاط مـن خـلال الأسطورة والتاريخ أو الرمز أو إلى إبعاد الزمان والمكـان وعـدم تحديدهما كان الغرض منه الإفلات من الرقابة المسرحية .

٢١- أول من طرح مفهوم المسرح السياسي هو أيروين بيسكاتور .

٢٢- كشفت الدراسة أن المسرح ولد سياسيا ، والمسرح بجميع أشكاله هو مسرح سياسي ، حتى هذا الذي تعمد الابتعاد عن السياسة هو سياسة ، بل أن البعض راح يؤكد أن الأدب جميعه هو سياسة .

٢٣- المسرح السياسي يتوجه إلى الطبقات الكادحة ..تلك الطبقات التي تعاني الكثير من الظلم والفقر والحرمان والكبت والعزلة .

٢٤- يرى الباحث أنه توجد مساحة لا بأس بها لحرية الرأي والتعبير بدليل أن هذه النصوص جميعها هاجمت النظام الحاكم بشكل كبير ،ورغم ذلك سمحت بنشرها وتداولها في الأسواق والمكتبات.

توصيات الدراسة

١- توصي الدراسة الحكومة والمسئولين على الرقابة بإتاحة مساحة أكبر من الحريات لكتاب المسرح حتى يعبِّروا عن أرائهم بكل جرأة وبشكل واضح وصريح بدلاً من اللجوء إلى الرمز الذي قد لا يفهمه أغلب الجماهير بسبب استمرار انتشار الأمية في بلدنا ، خاصة أن المسرح وسيلة إعلامية أقل انتشاراً من الدراما السينمائية والتليفزيونية ، بالإضافة إلى الانتشار الكبير والواسع لوسائل الاتصال الحديثة، مما يجعل تعنت الرقابة مع كتاب المسرح أمر يثير الضحك.

٢- توصي الدراسة كتاب الدراما بتناول الموضوعات السياسية بشكل أكثر جرأة ، لأن التذرع بأن الرقابة هي السبب أمر أصبح غير مقبول في عصرنا الحالي .

٣- توصي الدراسة كتاب الدراما والقائمين على الحركة الثقافية في الدولة أن يتحملوا مسئوليتهم تجاه أفراد الشعب اللذين يعانون

الآن من تدني الوعي الثقافي والفكري لديهم ، ولا يقدموا أعمالا هابطة ، خالية من المضمون الفكري السليم وكـــل هــدفها هــو التسلية والترفيه ، لأن الفن هو قيمة فكرية قبل أي شيء آخر .

ملخص البحث باللغة العربية

تناول هذا البحث بالدراسة إشكالية العلاقة بين الحاكم والمحكــوم – مــن وجهة نظر المسرح المصري – خــلال العقــدين الأخيــرين مــن القــرن العشرين، وذلك عن طريق تحليل المضمون لعشرة نصوص مسرحية تمت كتابتها خلال فترة الدراسة ، وتم الوقوف على طبيعة العلاقة مــن خــلال تحليل كل مسرحية من المسرحيات المختارة – عينة الدراســة – تحلــيلا ضمنيا ، وتفكيك مضمونها إلى أربعة محاور ، يشكل كل محور ملمحا مــن ملامح العلاقة بين الحاكم والمحكوم :

الملمح الأول : هو قراء تفسيرية للنص محل الدراسة . والملمــح الثــاني يرسم صورة للحاكم وصورة لمحكوم كمــا يعكســها الــنص المســرحي . والملح الثالث يوضح مدى حرية الرأي والتعبير لــدى المحكــوم ومــدى الممارسات المضادة للحاكم حيال هذه الحرية .والملمح الرابع: نتعرف من خلاله على رأي الحاكم في المحكــوم ورأي المحكــوم فــي الحــاكم كمــا يعكسهما النص المسرحي موضع الدراسة.

ومن خلال تجميع هذه الملامح مع بعضها البعض مرة أخرى نتوصل إلــى الشكل النهائي للعلاقة التي تربط الحاكم بالمحكوم كما يعكســها المســرح المصري .

<u>أهمية الدراسة :</u>

ترجع أهمية هذه الدراسة إلى ندرة الدراســات التــي تناولــت المســرح والسلطة بشكل عام ،وهذا المحور من دراستنا بشكل خاص .

<u>أهداف الدراسة :</u>

١- تهدف الدراسة إلى التعرف على طبيعــة العلاقــة بــين الحــاكم

والمحكوم كما تعكسها النصوص المسرحية المصرية خلال فتـــرة الدراسة .

٢- تهدف الدراسة إلى التعرف على صورة كلا من الحاكم والمحكوم كما صورتها النصوص المسرحية خلال فترة الدراسة .

٣- تهدف الدراسة إلى التعرف على المساحة المتاحة لحرية الـــرأي والتعبير كما تعكسهما النصوص المسرحية المصرية خلال فتـــرة الدراسة .

٤- تهدف الدراسة إلى التعرف على رأي الحاكم في المحكـــوم ورأي المحكوم في الحاكم كما تعكسهما النصوص المسرحية المصـــرية خلال فترة الدراسة.

تساؤلات الدراسة :

- **ما هي طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكوم في المسرح المصـــري خلال فترة الدراسة ؟**
- **ما هي صورة الحاكم وصورة المحكوم كما يعكســـهما المســـرح المصري خلال فترة الدراسة ؟**
- **ما هو رأي الحاكم في المحكوم ، وما هو رأي المحكوم في الحاكم كما يعكسهما المسرح المصري خلال فترة الدراسة ؟**
- **ما مدى اتساع حرية الرأي والتعبيـــر المتاحـــة للمحكـــوم كمـــا يعكسهما المسرح المصري خلال فترة الدراسة ؟**

حدود الدراسة :

- **الفترة الزمنية من عام ١٩٨٠ م وحتى نهاية عام ٢٠٠٠ م هـــي حدود هذه الدراسة.**

نوع الدراسة :

- **تنتمي هذه الدراسة إلى البحوث الوصفية .**

أدوات الدراسة :

- **أداة تحليل المضمون .**

عينة الدراسة :

مجموعة من النصوص المسرحية التـــي تناولـــت العلاقـــة بـــين الحـــاكم والمحكوم والتي كتبت في العقدين الأخيرين من القرن العشرين .

مفاهيم الدراسة :

أ – المسرح السياسي

هو استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة مع تقديم وجهة نظر محدودة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد علـــى كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى .

ب– (الرقابة)

هي إجراء وقائي تتولى تنفيذه وكالة حكومية .

نتائج الدراسة :

١– العلاقة بين الحاكم والمحكوم هـــي علاقـــة تنافريـــة وســـلبية ، يسودها التوتر والانفصال عن الآخر.

٢– مساحة حرية الرأى والتعبير المتاحة للمحكوم ما زالت مســـاحة صغيرة .

٣– صورة الحاكم : ظالم ، مستبد ، منعزل عن المحكوم .

٤– صورة المحكوم : منافق ، جبان ، كســـول ، ومتواكـــل ، فقيـــر ،مغترب .

٥– الحاكم ينحل إلى مجموعة رموز وعلامـــات وهمـــا : العـــرش، الصولجان ، الحاشية ، الثروة .

٦– كل أشكال المسرح تنتمى للمسرح السياسي .

٧– يرى الباحث أن هامش الحرية المتاح للمثقفين هامش لا بأس به

Al-Menufia University
Faculty of Specific Education - Ashmoon
Department of Media
APPROVAL SHEET
The Researcher : Farag Omar Ali Farag
Title of Thesis : The Relationship between the Ruler and the Ruled in the Egyptian Theatre (1980 – 2000)
Degree : Master in the Media (The Theatrical Arts)

thesis has been approved by

Name	Profession	Signature
Prof.Dr. Esam Abd El-Aziz Abd Alla	Prof.of Drama and Criticism in the Supreme Institute forthe Theatrical Arts. Arts Academy	
Prof.Dr. Mahmoud Hamam Abd Latief	Prof.of Décor and Expressive Arts , The Faculty of Sine Arts , and the Head of the Department of The Theatre , Faculty of Arts , Helwan University .	
Prof .Dr. Hsan Mahmoud Attia	Prof.of Drama and Criticism and Dean of Institute forthe Theatrical Arts - Arts Academy	

Prof .Dr. Mostafa Mostafa Hasheesh	Assistant Prof. of Acting and Directing , and the Head of the Department of Media , Faculty of Specific Education Al-Menufia University.	

Date :25 / 2 /2009 **Committee incharge**

حكاية عبد المطيع

مسرحية السخرية الواقعية والتقاط المفارقات

بقلم الدكتور عبد الرحمن بن زيدان- المغرب

الراوي الشعبي وبناء الكوميديا السوداء

تضعنا مسرحية "حكاية عبد المطيع" للكاتب المصري السيد حافظ داخل عالم مأساوي مُقنّع بقناع كوميدي، به يفتت مكونات "الدراما التقليدية"، وبه يعيد بناءها انطلاقا من جوهر الكوميديا السوداء لربط الحدث/الحكاية بالقوانين الاجتماعية التي تجعل الشخصية المحورية تنزع قناع النفاق عن وجه الكاذب العفن، وتعري الظواهر السلبية المسيطرة على المجتمع، وهو الموقف الذي تبناه الراوي في بداية المسرحية، لأنه يريد أن يجعل كل معرفة صادقة مستمدة من الواقع، ومستلهمة من واقعية الأحداث المستمدّة من التاريخ.

(يقول الراوي: سيداتي...آنساتي... هذه الليلة... سنعود إلى الوراء، إلى زمن كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست هملت، أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون... أي ملك من ملوك الأرض.

الجوقة : عن أي شيء تحكي إذا؟

الراوي : عبد المطيع

الجوقة : عبد المطيع)٣٤٦.

ويقربنا هذا التقديم ــ أكثر ــ من الدلالة العميقة لهذا النص حين يلجأ السيد حافظ إلى التحكم في الحكاية عبر تكثيف مجموعة من القضايا والإشكالات داخل فضاء النص بهدف تفجير المسكوت عنه، وإخراج المقموع في دواخل البطل للتجلي، هذا البطل الذي يعيش داخل علاقات واقعية سياسية متوترة سواء داخل البيت، أو خارجه، في محفز الشرطة، أو داخل السجن.

وإذا كانت أساسيات الكتابة في المسرحية تنهض على الرجوع إلى الحكاية

(٣٤٦) السيد حافظ: حكاية عبد المطيع، ص: ٥.

الماضية "سنعود إلى الوراء"، فإنها تنطلق من رؤية خاصة لقرية عبد المطيع الواقعة قرب النيل، ومن وضعية الإنسان العربي الرافض للفساد، والتحلل، المسيطر على الهيئات السياسية الفاشلة في إرساء قواعد ديمقراطية صحيحة.

وتعدّ كثافة الأسئلة داخل الحكاية الرئة التي يتنفس منها البطل، وهي العامل المهم في الإفصاح عن مجموع القضايا، والمواقف التي لها علاقة بالآني، وامتداد الزمن الماضي في الحاضر، وبهموم عبد المطيع أصبحت المادة الجوهر في خلخلة الساكن، والثابت بأسلوب يختلط فيه الجِدّ بالهزل، والتلميح بالتصريح، لوتعطينا تصويرا كاريكاتوريا للواقع الذي أصبح الوجه الآخر للمأساة، إنها ظاهرة الضحك، والسخرية، التي تفرزها أوقات الشدة، والأزمات، والظاهرة التي اكتسبت شرعيتها من انغراسها في الواقع الاجتماعي المرتبك المنهار، ومن عمقها الراصد لمرحلة عجز النظام السياسي السائد عن تحويل السلبي إلى إيجابي، واللاستقرار إلى أمن، وطمأنينة، ومساواة تكون في صالح القوى المنتجة والمهمشة مثل: عبد المطيع، مهند، فاطمة، مرسي، وحمد.

يتكون هذا النص من مجموعة من البنيات الأساسية المضطلعة بوظيفتها الدلالية في تلاحم الحدث، وهي بنيات ترتبط بالحركة الداخلية للنص، وتتواشج مع فعل تركيب مفارقات عالم متناقض تتصارع فيه المصالح، والانتماءات الطبقية، إنه عالم عبد المطيع: القرية/القاهرة القائم على الثنائيات الضدية التي حددت هيكلية الحكاية، وحددت ذاتها الظاهرة والباطنة في النص المسرحي عبر الأحداث المتضادة، والأماكن المتباينة التي يمكن جدولتها كالتي:

عالم عبد المطيع	العالم النقيض
الكوخ	يقابله القصر
عبد المطيع	يقابله السلطان "قنصوه الغوري"

الثوب الممزق	يقابله الحرير
الفقر	يقابله الغنى
الأبيض	يقابله الأسود
الأسئلة	يقابلها الأمر
رؤية الواقع	يقابلها مرض العين
الأجير	يقابله المالك
الطلب	يقابله المنع
همّ جماعي	يقابله همّ فردي

وطبعا يعتبر واقع القرية مصدرا لهذه الثنائيات حيث تتحرك الأحداث والشخوص ــ وفقا لمعطيات البنية الزمانية والمكانية لعصر المماليك ــ واستمرار هذا الزمن في سير الأحداث، إنه المجنون/العاقل الذي تتقاذفه المشاكل، والأحداث، وتعصف به رياح الأزمات، فلا يجد إلا الهروب وسيلة يتخلص بها من سلطة العقل، ومن جبروت الواقع ليسلط سيف الضحك الغاضب، والفضح الجريء، على كل عيب اجتماعي.

إنها الكتابة التي لا تستقي مادتها من التأملات الفكرية المجردة، بل من الحياة الواقعية التي يخترقها النص الدرامي بالأسئلة التي بلغت أربعة وأربعين سؤالا، كانت تصاغ عبر الحوارات لتكون في حجم المأساة لتجد الجواب على لسان "مهند" في خطاب ينتقد عداء النظام السائد لإنسانية الإنسان، إنها الوحدة الداخلية، والتوحد في القناعات، والطموح بين عبد المطيع ومهند الذي يأخذ صفة السيف البتّار القاطع والحاسم بأجوبته:

(مهند : كل المدينة عاطلة عن العمل، السوق نائم، نهب المماليك كل شيء)٣٤٧.

...

(٣٤٧) المرجع نفسه. ص: ٧

(عبد المطيع : ما أخبار العمل؟
مهند : البضاعة مكدسة... ولا عمل.
عبد المطيع : والحل؟
المهند : هذا عصر المماليك كل مملوك صاحب قطعة أرض، يملك الأرض ومن عليها.
مهند : ومن أتى بالمماليك إلينا؟
مهندس : السلاطين.
عبد المطيع : ومن أتى بالسلاطين إلينا؟
مهند : إلى هنا لا أفهم، لقد خلقنا ووجدنا السلاطين)٣٤٨.

إن هذه الأسئلة ــ وغيرها من الأسئلة ــ تضعنا داخل الهاجس الذي يسكن عبد المطيع لأنه من خلالها لا يدعو إلى التصالح الطبقي، أو مهادنة الواقع، بل نجده يصطدم مع مجتمع يعيش لحظة السقوط، فيبحث بهذه الأسئلة عن لحظة بديلة لتحقيق حلم الفقراء، يغير بها المعيش المأزوم، لكن هذا الطموح يصطدم بالقوَى المضادة لخير الإنسانية، والمتمثلة في المؤسسات القائمة كما حددتها الحكاية المسرحية:

(النظام الشرطوي : الشرطي رقم ١، الشرطي رقم ٢. رئيس الشرطة الذي قدمه لنا عبد المطيع بشكل كاريكاتوري يقول: (رئيس الشرطة بنفسه وشحمه ولحمه)٣٤٩.

السجن.

الجهاز البيروقراطي المرموز له بالمستشارين والوزير.

الجهاز الإعلامي: المرموز له بالمنادي.

إنها المؤسسات التي تزرع الخوف في النفوس، ترغب، ترهب، إنها

(٣٤٨) المرجع نفسه:ص ١٠.
(٣٤٩) المرجع نفسه:.ص ٢٦.

الصورة المتكررة في خطاب المسرحية الذي نقلته الشخوص الضعيفة اجتماعيا، والمحاصرة نفسيا.

(عبد المطيع : ماذا جرَى يا مرسي؟

مرسي : لا شيء دعني من حديثك...إذا رأتنا الشرطة ذهبنا إلى الجحيم)٣٥٠.

هناك الدعوة إلى (الامتثال لأوامر السلطان)٣٥١.

وهناك الرقابة وضبط تحركات الوطن: (إذا رأتنا الشرطة ذهبت إلى الجحيم)٣٥٢.

وهناك المنع: (ممنوع الضحك بأمر من السلطان)٣٥٣.

وهناك الاختطافات: (لو رأوك لقبضوا عليك)٣٥٤.

وهناك الضحية عبد المطيع: (قبضوا عليه...على عبد المطيع وحماره)٣٥٥.

وهناك المحاكمة: (حكموا عليه بخمسين جلدة كل صباح وكل مساء ولمدة أسبوع)٣٥٦.

إن هذا التناقض الذي يعيشه عالم عبد المطيع داخل عالم سلطوي نابع من التباين الإيديولوجي، والنفسي لشخوص المسرحية، وهو تناقض يستفيد منه الطرف الآخر المتحكم في هذه المؤسسات، وأدواتها "قنصوه الغوري"، في عالم قائم على النهب، والابتزاز، والرشوة، وفرض الضرائب، والتهميش، وإلغاء عالم الفقراء، لتحلّ محلّه المؤسسات المتسلّطة التي

---

(٣٥٠) المرجع نفسه:ص ٢٢.
(٣٥١) المرجع نفسه:ص ٣٩.
(٣٥٢) المرجع نفسه: ص ٢٢.
(٣٥٣) المرجع نفسه:ص ٥٠.
(٣٥٤) المرجع نفسه:ص ٢٢.
(٣٥٥) المرجع نفسه:ص ٤١.
(٣٥٦) المرجع نفسه:ص ٤٣.

تلوي الرقاب من أجل مصلحتها.

(رئيس الشرطة : كم فدّانا تملك؟

عبد المطيع : "يضحك" لا شيء.

رئيس الشرطة : إذا كيف تعيش؟

عبد المطيع : أجير، أنا فلاح أجير)٣٥٧.

إن البطل الناطق بآسم المقهورين المهمشين في مجتمع إقطاعي يتعرض كل يوم للإذلال، والقهر، والعسف، إنه الشخصية التي تتكاثف حولها كل خطوط المأساة، ويكفي أنه أصبح شريكا لحماره في كثير من الصفات منها الجوع،و الإذلال،و السجن،والضرب،والعذاب.

(عبد المطيع : حماري يا سيدنا منذ أمس لم يأكل.

حمد : أتعذب الحيوان؟

عبد المطيع : لماذا تحزن على الحيوان والإنسان في كل لحظة يموت.

من المسؤول عنه؟ إذا كان الحيوان جائعا فما رأيك في الإنسان الجائع)٣٥٨.

(عبد المطيع : (فأنا فقير والفقراء كثيرون).

(عبد المطيع : إسمعني أنت، نريد طعاما، زوجتي تشاجرت معي لمدة يومين، نريد طعاما للأولاد وللحمار، أتفهم)٣٥٩.

وهذا ما يجعل هذه التجربة جزء من واقع الفقراء مثله (أنا فقير والفقراء كثيرون)، إنه يقدّم لنا وجوده داخل العلاقات المتوترة مع الزوجة، ومع الشرطة، ومع الواقع الذي هو هويته، ووجهه الحقيقي. فالمرأة عنده وعاء لإنجاب الأطفال الذين يصبحون بكثرتهم يحاصرونه بأفواههم

---

(٣٥٧) المرجع نفسه: ص ٣٩.
(٣٥٨) المرجع نفسه: ص٢٣.
(٣٥٩) المرجع نفسه: ص ٢٣.

المفتوحة، ويطوّقونه بمرضهم المتناسل، ويسجنونه بجهلهم، وأميتهم الموروثة في محبس الضياع.

خلل واقع أم خلل بطل في سياق تاريخي مختل؟

إن عبد المطيع أب لا يتحكم في مصيره، ولا يملك لواقعه تغييرا، وعلى الرغم من ذلك، فهو يحاول التعرف أكثر ــ وبكل تفصيل – عن أسباب الأزمة، لكن عندما يكثر من طرح الأسئلة والاستهزاء من الشرطة، يصبح محاصرا بالمؤسسات القمعية، ومن هنا يأتي سبب تحوّل حياته التي مرت في زمن المسرحية بمرحلتين اثنتين:

مرحلة طرح الأسئلة وتأسيس وعي جديد في وجدان المتلقي/ الجمهور ليدرك الأسباب التي خلقت منه بطلا مأساويا.

مرحلة الغيبوبة التي أدخل فيها السجن مضطرا نتيجة تعرضه للاستنطاق والضرب، والاعتقال، والإهانة وهو ما نقله لنا الحوار الذي تضمّنه الفصل الثاني بكل المشاهد التي كانت تكوّنه.

(الشيخ محمد : يا بني الرجل في غيبوبة...)٣٦٠.

(أم بثينة: العم عبد المطيع مسكين في غيبوبة)٣٦١.

(أم بثينة: أبوك في غيبوبة)٣٦٢.

(فاطمة: : لا تخافي فزوجك في غيبوبة لن يفيق بسهولة)٣٦٣.

(العجوز : الرجل في غيبوبة نفسية منك)٣٦٤.

وعلى هذا الأساس فإن الخلل ليس في عبد المطيع، وإنما هو خلل يكمن في الأجهزة المتحكمة في سير الأمور السياسية في المدينة، وهذا ما

---

(٣٦٠) المرجع نفسه: ص ٦٨.
(٣٦١) المرجع نفسه: ص ٥٥.
(٣٦٢) المرجع نفسه: ص ٥٤.
(٣٦٣) المرجع نفسه: ص ٥٥.
(٣٦٤) المرجع نفسه :ص ٥٥.

رصدته لنا المسرحية عبر سيرورة الأحداث، فالمرض الذي ألمّ بـــ"قنصوه الغوري"، هو علّة فسيولوجية مرتبطة بالذات، ومرتبطة بكينونة هذه الذات في التاريخ، فمرض العين جعل هذا الحاكم لا يعير اهتماما للفئات المحرومة من الحرية، ومن الدواء، ومن التعليم، لكنه يعطي الأهمية لنفسه لتثبيت أنانيته بضرب أبسط الحقوق الإنسانية، ومصادرة كل فعل معارض له. إنه المتحكم الغائب الذي يجري ذكره على لسان الشخوص، وهو الشبح المخيف ذو العاهة التي فصلته عن عالمه، فأبعدته عن واقع الفقراء، والمحرومين، وفقدانه حاسة البصر، يعني أنه في ديجور معنوي يريد تصييره نورا في أعين عبد المطيع وفي بصيرة أهل القرية بالقوة. إن إيديولوجيا الحاكم تسعى إلى أن تخلق لنفسها ظاهرة ملفته للنظر، ومحورا يدور في فلكه الآخرون، إنه زمن الدكتاتوريات التي تكرس عبادة الشخصية في غياب الحوار، والديمقراطية، والعدالة.

من هنا يصبح اللونان "الأبيض والأسود" علامة دالة على مزاجية "قنصوه الغوري" الخاضع لأهوائه، ولنزواته، فهو يريد تلوين الآخرين بما يشعر به هو، دون معرفة حاجة هذا الآخر، إنه نوع من "الحلولية" التي يريد أن يحققها بالسجون، وبمخافر الشرطة، وبالخطب، وبالأوامر، ليصبح الحاكم المطاع مقابل آسم البطل عبد المطيع الذي يجب أن ينحني، ويسالم، ويهادن، ويتكيف مع الموجود، ويرتدي اللباس الأسود في حالة الحزن، ويلبس الأبيض في حالة الفرح، ويشارك حاكمه همّه، وأفراحه، وأتراحه، لكن عبد المطيع الرمز كان يمثل استثناء، ويمثل خروجا عن الأوامر كفلاح فقير طيب لا يبحث إلا عمّا يحقق به إنسانيته.

(الراوي : كل القاهرة نفذت الأوامر إلا هو.

الجوقة : نامت القاهرة على كتفيه مثقلة بالأعباء.

الراوي : نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته.

الجوقة : حلم مثل جده الأكبر بالطيور وسأل المفسرين على الطير في الأحلام.

الراوي : قال بعضهم إنها الهجرة.

الجوقة : وقال بعضهم إنها الحرية.

الراوي : وكان في نظر البعض خيرا.

الجوقة : وفي نظر البعض شرا.

الراوي : كان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولا يدري أنها رمز العبودية.

الجوقة : كان يكره ولا يعرف أن هذا العصر منحني القامة مقهور المعاني... مدنس بين أصابع المهانة.

الجوقة : لم يحلم بالملابس الحريرية، ولم يعرف لماذا كان يدور بالمدينة.

الراوي : لم يعلم ماذا يدور حوله)٣٦٥ .

لقد كان واقع المدينة البوصلة الحقيقية التي أعطت المسرحية منحى نقديًا لاذعًا صاغ الكاتب منه تجربته لرفض المغالطات التي يقوى فيها فن صناعة الوهم، أو فبركة القرارات، ومصادرة لحظة الفرح الحقيقية، ليحلّ محلها الاحتفال المزيف، والنفاق الاجتماعي، والتغيير البراني من خلال مظاهر إعلان "الدولة" عن نفسها، فالمواطن لا يهمّ... ولا تهمّ وضعيته... هكذا يأتي "الفورمان الأول" ليأمر الناس بالدخول في الحداد، ومعايشة حزن الحاكم لمشاركة قنصوه الغوري حالاته المرضية الخاصة.

يقول المنادي: (يا أهل المدينة الظافرة فورمان، فورمان، من سيدنا الوزير إلى الشعب العظيم "يفتح الورقة"، بآسم الله، والحمد لله،

---

(٣٦٥) المرجع نفسه : ص ٣١ ــ ٣٢.

والحاضر يبلغ الغائب، سيدنا السلطان مريض... شفاه وعفاه، وبآسم السلطان، نعلن الحداد في البلاد، ترتدي كل البلاد الملابس السوداء، ولا يرتدي أحد أي زي آخر، فالرجال، والأطفال، والنساء كلهم يرتدون ملابس سوداء، ويمنع أولا الاحتفال بالختان، ثانيا الاحتفال بالعروس، أو بأي احتفال إلى حين شفاء السلطان، ويصلي الجميع ركعتين بعد كل صلاة طالبين من الله الشفاء لعين السلطان، فنصوه الغوري... عاش السلطان، ومن يخالف الأوامر، يتعرض لعقاب سيدنا الوزير، الرجل الطيب، الرجل الكريم، الحكيم، وما على الرسول إلا البلاغ فرمان فرمان...)(٣٦٦).

هذا البيان يؤكد الخلل ويعكسه، وينقل لنا الايديولوجيا التي تحدد نوعية العلاقة بين الحاكم والمحكوم، بين الآمر والمأمور، بين رأس الهرم في المؤسّسة الحاكمة وعامّة الشعب، إلا أن عبد المطيع يبقى الوحيد المتفرد بموقفه، لأن تغيير الثياب عنده لا يغير من واقع الإنسان شيئا، لهذا يطالب عبد المطيع بأسلوب ساخر من رئيس الشرطة أن يأخذ ثوبه الممزق لتظهر حقيقة واقعه عارية.

رئيس الشرطة : (يشير إلى ثوب عبد المطيع المهلهل الأبيض)
هذا الثوب يعجبني.

عبد المطيع : معقول.

رئيس الشرطة : والله.

عبد المطيع : يا رجل إنه ممزق.

رئيس الشرطة : (يضحك بتمثيل) والله يعجبني.

عبد المطيع : ثوبي هذا يعجبك وأنت رئيس الشرطة؟

رئيس الشرطة : نعم.

عبد المطيع : إذا تعالى نتبادل الملابس أنت ترتدي ملابسي، وأنا

---

(٣٦٦) المرجع نفسه: ص ٣٤ ــ ٣٥.

أرتدي ملابسك "يبدأ في خلع ملابسه"

رئيس الشرطة : قف يا أبله لا تتحرك "بصوت خشن غاضب)٣٦٧.

هذه السخرية اللاذعة هي التي قادت البطل إلى السجن، عقابا له على تمرّده، وخروجه عن طاعة الأوامر، وهو ما جعله يكتسب قيمة وبطولة اتخذت تأويلات كثيرة لدى مجموعة من الرجال الذين لم تعط لهم أسماء محددة، ليظلوا خاضعين للقراءة المتعددة:

(رجل ١ : يقال إن عبد المطيع كان زعيما لحركة المناهضة.

رجل ٢ : يقال إنه ارتدى الملابس البيضاء عنادا في السلطان)٣٦٨.

إن المسألة التي تبقى لافتة للنظر في تطور الأحداث، هي في صدور البيان الثاني الذي يعلن شفاء السلطان، ويدعو الناس مرة أخرى إلى تغيير اللون الأسود بالأبيض، وإعلان الفرحة ومظاهر الزينة في القرية، ومرة أخرى يبقى عبد المطيع حاملا ورم المدينة في قلبه، يرينا الأشياء، ويظهرالعلائق من جوانبها المتناقضة، والغامضة، وهو مشدود إلى الرؤية الكلية للنص، وهي رفض سيادة الهجانة، والاضطهاد، منتقدا السلطة الحاضرة من خلال الخطب، والأوامر، رافضا القيام بمهمة القاضي، وهو ما نجد له ضلالا في موقف الراوي والجوقة.

لقد ظل الراوي والجوقة يُخضعان بعض جوانب الحكاية للسرد، والأخبار لأنهما جزء من كل وطرف في القضية المطروحة.

(الراوي : أين المصابيح يا رجال لهذا الرجل؟

المصابيح مفقودة.

خارج القصر، الأبواب والنوافذ مغلوقة.

هذه السكة أمامكم.

---

(٣٦٧) المرجع نفسه: ص ٣٦.

(٣٦٨) المرجع نفسه: ص ٥١.

إنه النفاق... لم يدر أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء، من يحمل هموم عبد المطيع النجمة... البحر... السيف... الزهور... الجو

الجوقة : كل الأيام مطعونة.

الشريف فينا مطعون.

ينزف... والأصحاب والرفاق يطلقون عليه الضحكات هذا زمن رديء.

هذا زمن الجنون.

أين التاريخ لينزل من عليائه ليرى الشوارع ليرى ما يفعل بالشعوب...)٣٦٩.

إن جملة "الشريف فينا مطعون" تجعل البعد السياسي والاجتماعي لحكاية عبد المطيع لا تستثني الجوقة من كونها ضحية الزمن الرديء الذي تحدثت عنه المسرحية.

لقد بنى السيد حافظ هذه الحكاية/ المسرحية في فصلين هما:

الفصل الأول: وفيه رصد واقع الفئات المحرومة.

الفصل الثاني: ويتكون من مجموعة من المشاهد التي يربط بينها وبين الفصل الأول الحكي الذي يقوم به الراوي مع الجوقة والبطل عبد المطيع الرافض للانقياد وراء إغراء السلطان بتنصيبه قاضي للقرية يقول: (لا يا سيدي أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة...أنا أريد أن أكون من العراة...)٣٧٠.

---

(٣٦٩) المرجع نفسه: ص ٥٩.

(٣٧٠) المرجع نفسه: ص ٦١.

مسرحية أبو ذر الغفارى
تجربة البناء الديمقراطى بين الاستحالة والإمكان
بقلم الدكتور/ عبد الرحمن بن زيدان – المغرب

هناك مجموعة من الضوابط والعوامل التى تحكم الانتاج المسرحى، وتعطيه فرادته داخل التجربة الإنسانية، وهى وجود واقع اجتماعى – تاريخى – يحول الإحساس والوعى بهذا الواقع إلى محفز لانتاج النص الأدبى وجعله يخلق وعياً له رؤيته للعام وحركته فى رصد مكونات الواقع وفى بناء عالم جديد يتجاوز السائد والثابت، ويتخطى البنيات العتيقة المسيطرة على الحقل الثقافى.

وإذا كان المسرح – يمثل وعياً تاريخياً – فلأنه يعتبر حقل التصادم ، يسكنه التناقض والصراع الفعل ورد الفعل ، الموقف ونقبض الموقف السكون والتحول، تجاوز الانعاكس المرآوى والنقل الحرفى للمرئى للاستفادة من المتخيل، إنه بناء واقع جديد تم تركيبه وصياغته لخدمة ما هو إنسانى.

إنها التجربة التى تمتاح نسغ حياتها من المعيش، لتصبح بعد ذلك ذات كينونة خاصة وحياة مميزة شكلتها الذات المبدعة وادخلتها فى حوار وجدل مع الوجود تولد عنه الوعى الحقيقى بظروف الإنسان ووضعيته وشكل العلاقات التى تحدد وجوده الإنسانى وما ينقصه من مناخات صحية للمارسة الديمقراطية.

إنه وعندما يتم تغييب العدل والمساواة من المجتمع، وعندما تظهر البنية المضادة لكل الإرادات الهادفة إلى التشييد الديمقراطى، وعندما تبرز الفئات الطفيلية التى تنشدالحفاظ على استمرارايتها بالتملق والنفاق وترديد الشعارات الجوفاء – بشكل ببغاوى – هنا يضطلع الأدب بنقد الواقع وتعريته والبحث عن البطل الإيجابى / الرمز الذى يحمل طموحات الجماهير وأحلامها ليصبح فعل التغيير جماعياً.

لعقد تعددت القراءات وتباينت الطروحات والأساليب فى تناول موضوع الديمقراطية فى الوطن العربى إلا أن هذه التعددية أبانت عن سلبياتها فى عدة مناسبات لأن مشروع الديمقراطية فى الوطن العربى ينطلق من

خلفيات المصالح التى تفوق أكثر مما توحد، تشتت أكثر مما تجمع تكرس التباين الطبقى أكثر مما نقلصه، تدجن الناس وتعلبهن وفق ايديولوجيتها الخاصة التى تغيب كل حوار أو نقاش. أكثر مما تعطى الناس حرية الحوار والتفكير. لهذا إذا كانت غاية الوعى فى الأدب هى فهم الأشياء بهدف التغيير فإن كثيراً من الانتاجات الأدبية قد حملت وعيها معها عندما تحملت مسؤولية تناول إشكالية الديمقراطية بأسلوبها الخاص بعد عملية البحث فى ظروف الواقع ومعطياته الاجتماعية بطريقة أدبية إبداعية ، من زاوية خاصة وبوعى خاص أيضاً، إنها العملية التى زادت من زخم التجربة المسرحية العربية وعمقت حضورها ووظيفتها فى بنتة الثقافة العربية فأعطت تراكمات انخرط جلها فى موقع النماذج المتشبثة بالإنسان وقضاياه.

ومن النماذج التى كتبت فى هذا الموضوع موظفة التراث العربى توظيفاً سياسياً يجمع ما بين الأصالة والمعاصرة نجد مسرحية : "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى " للسيد حافظ ومحمد يوسف حيث فيها تتفجر اللغة النمطية لتعلن عن هويتها الجديدة وعن انتمائها إلى العصر والى العالم العربى وذلك برؤية تخترق ، وتمزق الأقنعة لتقديم ما وراء الأقنعة ، وما وراء المظاهر والشكليات، للكشف عن الخلل والعطب الذى جعل السير الديمقراطى غير سليم.

إنه النص الذى لم يكتف بهندسة العالم القائمة ، ولا بالمعطى الواقعى ، لكنه تعدى ذلك إلى هندسة قضائه الخاص، وترصيف الأحداث والوقائع مركزاً على التناقضات والصراعات التى تحبل بها مدينة : دولة فردوس الشورى – الفردوس الأخضر سابقاً ، المدينة التى يسكنها الاستبداد حتى النخاع ويظهر فيها الاختلاف واضحاً بين الشخوص والقناعات السياسية والطبقات الاجتماعية ، إنها المعطيات المادية التى نهضت عليها العملية المسرحية بعدما وجدت ان حياة المدينة قد ساءت أحوالها نتيجة انقسامها

إلى عدد صغير من الأغنياء وعدد كبير من الفقراء ، حيث الحرية غير موجودة ، وحتى ما اذا وجدت فهى عبارة عن امتيازات خصوصية تقصر الحقوق على جزء فقط من المجتمع.

لقد أصبح الاستبداد والعسف المموه بالشعارات الزائة والمبادئ الديمقراطية الخاوية من أى محتوى حقيقى دالاً على ما آل اليه الواقع من ترد وتأزم داخل المدينة ، بسبب اعتماد المؤسسة الحاكمة على الديماغوجية ، والمغالطة القائمة على إضفاء الحصانة القدسية على نفسها وعلى أدواتها لتصبح براقة لامعة بسلوكيات لا تنطبق عما يجرى فى الواقع الحقيقى المقدم للناس .

السلطان : يا بنى.. أفعل ما شئت

لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر
وامسك فى يدك مسبحة.. واطلق البخور وتمتم.
الوالى العاقل يفعل ما يشاء فى الخفاء
وأمام العامة يخرج فى ثوب شفاف كالضوء
يتصدق ويصلى
ويبنى المسكن والمسجد..
هل تفهم يا بنى؟؟

هل هذا كان من الأسباب التى جعلت النص يقول المجهول – للمتلقى – عبر ايقاعات الأحورة التى كانت تكشف عن المكبوت "أى المجهور" ، وتسلط الأضواء على القطيعة الموجودة بين التوجهات اللاشعبية واللاديمقراطية وبين الطموح الهادف إلى إرساء قواعد حكم سليم كان رمزه أبا ذر الغفارى الذى لعب دوراً مهماً فى تحريك الأحداث بشكل يمزج بين الماضى والحاضر، بين الثابت والمتحول وذلك بجرأة تدين الواقع وتقدمه لنا من بداية المشهد الأول حيث يجلس الكورس أمام المسرح بينما يخرج المؤدى من جانب الستار المفتوح. وبعد التحدث عن أبى ذر يبدأ

النور بضوء.

(الضوء يتحرك على الكورس الذى يرتدى ملابس عربية فى شكل عصرى)

الكورس : يا عبيد الأرض
يا كل الرعاة الطيبين
يا صفوف المحتاجين والمساكين
والعرايا،
والضحايا
يا كل المنبوذين
الصاعدين الهابطين فى مملكة الحق والباطل
سلوا جائعاً فى هذه المدينة
عن بشارة الغد
عن أحلام الضائعين الجائعين
يا "أبا ذر" تموت غريباً،
هل تموت غريباً يا "أبا ذر"؟؟

فى هذا المدخل يتم تقسيم المدينة إلى قسمين متعارضين ومتصارعين، فهناك المجموعة التى تبحث عن الحق والتى تتكون من : فقراء – عبير الأرض الرعاة الطيبين – المحتاجين – المساكين – الضحايا – الهابطين. وهناك الأغنياء وهم حفنة من الناس تحكم بالباطل.

لقد أقامت المسرحية عالمها على هذا التقسيم المادى حيث أخضع تكوينها لشبكة العلاقات السائدة فى مجتمع فردوس الشورى " الفردوس الأخضر سابقاً " وهذا من الأسباب الذى لم يجعل جسدها كائناً هلامياً يخضع لنزوات الصدفة ، أو لعوامل غيبية ، ولكن هذا كان من العوامل التى جعلتها تقوقع نفسها داخل بؤرة الصراع، وداخل المستويات التى تم تحديدها حسب حضور وغياب أبى ذر أى وفق :

١- البؤرة الأولى : التفسير
٢- البؤرة الثانية : الإدراك.
٣- البؤرة الثالثة : الموقف .

وعبر هذه المستويات المتلاحمة فى الموضوع كان يطرح الوعى الممكن على الصعيدين الاجتماعى والاسطتيقى بمنهج نقدى جعل الكتابة تفعل ما تقول وتقدم صوراً فكرية يدل على أن كتابة النص كانت عملية توجه اللغة لإحداث انقلاب استفزازى فى بناء النص وحمولته السياسية التى تم بناء وعيها بالعالم على وجود التوازن بين المحدود ، الفردوس الاخضر ، وبين المطلق .

موت وبعث أبى ذر الغفارى وحضوره كمبادئ ، وغيابه كذات فيزيقية ، وذلك بتقنية يختلط فيها الواقع بالوهم والحلم بالحقيقة والصحو بالسكر والشعور باللا شعور.

إن الإبداعية فى النص أصبحت سياسية والكتابة المشهدية أصبحت استعراضية إغرائية بالتلذذ بهذا الاستفزاز الذى كان يحطم الجدار الرابع عدة مرات لخلق حوار وتفاعل ما بين المعطى الأدبى والمتلقى بل ونقاش حول المسألة الديمقراطية التى اتخذت من مبادئ أبى ذر أساس بنائها وقناعاتها الفكرية وهى أن توزيع القوة الاقتصادية فى "الدولة" هو الذى يسوس توزيع القوة السياسية فيها ، وهذا ما جعل النص – فى تعامله مع التراث – يقدم أبا ذر على أنه " الصحابى الجليل ، الممسك بسيف الحق ، القابض على الجمر ، يظهر للسلطان فاتك بن أبى ثعلبة ، ابنه السلطان أبو المجون المجنح بن فاتك فى الحلم ".

إنه الرمز الذى يبدأ كتابته فى الزمن الحاضر حيث به سيتم فتح العالم والدخول إلى المعاصرة لتجاوز المرئى كما هو أو كما كان ، قبل أن تباشر الشخصيات الحلم الذى كان يتحرر من قيود المراقبة والوعى ليتأتى له الكشف عن الداخل والأغوار النفسية للأبطال ولواقعهم.

لقد بدأ إيقاع المسرحية بطيئاً فى المشهد الأول حيث " بقعة ضوء على إمرأة تجلس بجوار أبى ذر الذى يبدو عليه أنه فى الحشرجة الأخيرة، لكن بعد هذا سيصبح الانتقال سريعاً بين المشهد والمشهد لتفتيت واقع الطبقة المهيمنة التى تم التميز لها بـــ:

١- السلطان فاتك بن أبى ثعلبة.
٢- السلطان أبو المجون بن فاتك .
٣- الأدوات التى تدافع بها السلطة عن مصالحها ومنافعها والمتمثلة فى "هيئة المحكمة – الشرطة – فرقة شهود الزور – الوزير – شهود الاثبات – فرقة الفتيات الجميلات : (للترفيه والتجسس وشهادة الزور).

وطبعاً هناك ضحايا السلطة وهم :

١- القاضى سيف الدين الفاروق "القاضى المعزول" .
٢- الخطباء الثلاثة .
٣- عامة الشعب . وهؤلاء يمثلون بنية وعى ايديولوجى هاص يهدد الفئة الأولى.

وحتى يظهر البون الشاسع بين هاتين الطبقتين المتصارعتين داخل مدينة "الحق والباطل" اجتماعياً وسياسياً وفكريا فقد كان لظرف المكان فى بناء بعض المشاهد وظيفته النحوية التى رصدت لنا هذا البون بين عالم الفقراء وعالم الأغنياء ويمكن هنا الاستشهادة بنموذج من النص مأخوذ من كلام زوجة أبى ذر :

المرأة : (زوجة "أبى ذر")

يا سيدى
ومنبت الفكر الشريف
يا حلم الرجال الخصيب،
ومنبت الفكر الشريف
تسلقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة

وسقوف الأكواخ.
بين كل حانة وحانة مسجد
وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين
وبين الحق والباطل سجون الجلادين
وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء
بلا طعام،
والموائد تمتد فى حدائق القصور الغناء
بأطيب الطعام
وأنت هنا.. تشرب رملاً وتأكل رملاً هنا..
إلى جوارى..
وهناك.. فى المدينة..
بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية..
وبين صوت وصوت الناس..
التضليل والضلال المبين..
وبين كل مضغة ومضغة من الطعام.. قلق المجاعة.. يا شريداً .. استيقظ
يا "أبا ذر" يا غريباً.. منفياً..
حدق فى الأفق الأزرق واستيقظ.

إن اعتماد هذا النوع من التركيب، والنداء الموجه لأبى ذر الغفارى لكى يعود.. معناه أن هناك الذين يملكون القدرة على جعل حاجاتهم فعالة حيث يحصل القلائل على الكعك قبل أن يتوفر الخبر للجميع ويشيد القصر الكبير بجانب حى الفقراء ومعناه كذلك رفض عالم الزيف والنفاق الاجتماعى والتسلق الطبقى السائد فى مجتمع حلت فيه علاقة العنف محل الأمن والسلام والترف "أبو المجون" محل سعادة البشر والقمع الاقتصادى المباشر "الفاتك" محل حرية التعبير وخدمة الصالح العام.

وإذا كانت مشاهد المسرحية تكشف عن شكل " العدالة " السائدة فى المدينة فللتاكد على أن شريعة الأقوى هى المهيمنة ، والحرية الموجودة ، هى القانون الذى يسمح به الأقوى ، كذلك أن هناك شعاراً ترفعه دولة "الفردوس الأخضر" وهو " أمرهم شورى بينهم " لكنه مبدأ تنفيه مؤسات الدولة والمحاكمات ومصادرات الحريات العامة :

صوت ٣ : فالأمر شورى بينكم؟؟

صوت ١ : أليس هذا هو شعار دولة "فردوس الشورى"..؟؟

صوت ٢ : وشرطة دولة "فردوس الشورى"..؟؟

صوت ٣ : الفردوس الأخضر سابقاً..

صوت ١ : وشعار الموالين للسلطان؟؟

صوت ٢ : وبطانة السلطان؟؟

صوت ١ : وقيان السلطان؟؟

صوت ٢ : وعيون السلطان؟؟

صوت ٢ : وكلاب السلطان؟؟

صوت ١ : وذئاب....

شرطى ١ : (مقاطعاً فى حدة) اخرسوا يا حثالة

شرطى ٢ : إننى انصحكم بمغاردة المكان؟؟

شرطى ١ : تفرقوا .. وعودوا إلى بيوتكم..

الكورس : هذا هو السؤال

ما بيننا وبينكم هو السؤال

الحكم شورى أيها الرجال

لكن لمن؟؟

وبين من؟؟

وضد من؟؟

هذا هو السؤال

إن المسرحية تطرح هوية مدينة الفردوس، شكلها ومضمونها ، صلتها بالماضى الذاتى ، وتوقها إلى المستقبل، مصادرة حرية التعبير فيها ، والبحث عن السبل التى ترد الاعتبار إلى هذه المدينة ، وذلك بطريقة فنية اتخذت الغناء والسماح به بالشكل الذى ترضى عنه الدولة أو الامتناع عنه من طرف الرافضين والمحتجين عن واقع المدينة تقنية فنية تبلور أهم مبادئ الفردوس الأخضر حيث المجون والفتك يعتبران وجهاً واحداً لعملة واحدة لا يمكن التفريق بينهما لأن كل طرف يكمل الأخر ويكتسب وجودهمن خلال علاقته بالآخر ، (السلطان أبو المجون ابن للسلطان فاتك).

ويبلور لنا المشهد الثانى من المسرحية ومن خلال الحوار الذى دار ما بين الشرطة وجمهرة الناس كيف تستبعد المناقشة الرشيدة من الميدان وكيف يتم إبعاد الحق والعدل من الحياة بهدف ترويض الناس على التسليم والخنوع لما هو موجود.

شرطى ١ : لم لا تغنى مع الناس؟؟

شرطى ٢ : وأنت لم لا تغنى؟؟

شرطى ٣ : وأنت الآخر لم لا تغنى؟؟

(جمهرة من الناس لا تغنى)

(فى سخرية)

– أصواتنا قبيحة، ولا يليق بجلال الموقف

أن تشوهه الأصوات القبيحة

شرطى ١ : لا تهم الأصوات القبيحة،

إن الغناء تثبيت للولاء

هنا يصبح الغناء المفروض مظهراً للولاء ، أما رفضه فهو خروج عن

الاجماع فى نظر الأجهزة الحاكمة وحتى يتم إظهار الصدام الذى وقفت عليه مشاهد المسرحية عندما تمحورت حول المسألة الديمقراطية نجد أن العلاقة بين البيعة والولاء والغناء والتعميم والأمان تتخذ حجمها وأهميتها وكونونتها من طبيعة السلطة ذاتها ، أما عدم الغناء فهو خروج عن الاجماع ودليل على عدم الولاء مما يؤدى حتماً إلى العقاب والسجن لأن النظام الحاكم يعتبر أن الحق هو ما يخدم الغرض الذى يرغب فى سيادته أو رفضه وتحويله إلى الشئ المناسب للحاجة ، أما ما عدا ذلك فهو خروج عن الطاعة وإحداث للقلاقل والشقاق والفتنة ؟

شرطى ١ : وتتطاول علينا؟؟
ما اسمك؟؟
ما اسمك..؟؟
ما عملك
لماذا جئت إلى هذا المكان إذا لم يكن فى نيتك أن تبايع وتغنى؟؟
شرطى ٢ : أنت واحد من الخارجين على البيعة؟؟ لماذا لم تقل من أول الأمر؟؟
- واذا غنينا.. نكون من الداخلين فى البيعة، والولاء؟؟
شرطى ٣ : نعم..
وتنالكم النعم،
وتفلتون من العقاب.
- إذن .. لن نغنى
شرطى ١ : تعترفون بمروقكم.. وخروجكم على الإجماع؟؟
- نعم .. ولن نغنى
شرطى ٢ : سينالكم عقاب شديد؟؟

- نحن لم نخطئ
- أتريدنا أن نبايع؟؟

شرطى ١ : نعم

- وأن نغنى

شرطى ٢ : نعم

- وأن تثبت ولاءنا؟؟

شرطى ٣ : نعم

- وبماذا تعدوننا؟؟

شرطى ١ : بالأمان،

شرطى ٢ : والعفو،

شرطى ٣ : وعدم مساسكم بأى سوء

....

إنه حوار يكشف عن موقف التعانف بين تيارين يتجاذبان التاريخ الأول يعلن عن موته بالممارسات التى يقوم بها ضد الإنسان والديمقراطية أما الثانى فيعلن عن الأمل المتجدد ، والتحدى المستمر ومواصلة درب النضال ، حتى يدق آخر مسمار فى نعش التخلف الفكرى والاستغلال الاقتصادى والنفاذ الاجتماعى السائد فى مدينة الفردوس حيث يعيش الناس دائماً فى الخوف والارتياب ، ويتملك قلبهم شعور بالكارثة المقبلة التى سيكون من ضحاياها أبناء الشعب الطيب لأن غياب الحاكم العادل يعتبر السبب فى كل هذا . وفى غيابه يبقى الأمل الوحيد تحقيق مبادئ أبى ذر الغفارى التى بواسطتها يتم توجيه النقد إلى "ابى المجون" وخلخلة كيان المؤسسات القائمة :

ابو المجون : كيف أتصرف إذا ظهر " أبو ذر" فى المدينة؟؟

الأول : هل تمنحنا الأمان؟؟

ابو المجون : (فى لهفة) الأمان والسلطان إذا احببتم

الثانى : الأمان فقط يا مولانا السلطان

أبو المجون : لكم ما طلبتم

الثالث : إذا صدق ما رأيت فى المنام، فإن عليك أن تدرس أخلاقه ومبادئه..

أبو المجون : وما هى أخلاقه ومبادؤه؟؟

الأول : كان أبو ذر يحب الفقراء

أبو المجون : وهل كان أبى ظالماً؟؟

(لا يجيبون مخافة الحرج)

الثانى : وكان يحب الحق ويكره الظلم؟؟

أبو المجون : وهل كان ابى يكرههم؟؟

(لا يجيبون)

الثالث : وكان لا يتحرج من قول الحق، ولا الجهر به فى الأسواق

الأول : وكان تقياً، نقياً،

صلباً كالسيف

طيعاً كغصن الشجرة،

وليناً كانسياب الماء فى تجاويف الصخر الجبلى

ومشرقاً ببهاء المقاومة

- وكان يبيت على كسرة خبز
- وينام على سرير خشن
- ويصحى على آهات الفقراء
- وتنهدات المظلومين
- ودموع المنكسرين
- وإنكسار المسحوقين

أبو المجون : (مقاطعاً فى حدة)
أنتم معى أم ضدى
أنتم معى أم مع "أبى ذر"

هذه العملية النقدية بالطريقة الغير المباشرة جعلت النص المسرحى يقوم بصياغة اسئلته المقلقة على لسان الكورس الذى كان لا يؤجل طرح الأسئلة الحقيقة ، بل يعلن عن وجودها. إما بشكل جماعى ، او على لسان بعض الشخصيات المنتمية إلى الفئات المحرومة . إنها الأسئلة التى انفلتت من زحام التكرار والرتابة ورقابة "فاتك وأبى المجون" لتقدم هويتها على أنها ليست بذخاً او تأجيلاً للمواجهة ولكنها الرغبة الملحة فى تعميث ثقافة السؤال فى المجتمع العربى الذى يخاف من طرح الأسئلة .

الكورس : الراعى والرعية
من منهما الضحية؟؟
من منهما الفداء؟؟
من يخدم من؟؟
والقاضى.. ما دوره؟؟
ورئيس الشرطة العلنية؟؟.
ورئيس الشرطة السرية؟؟
والسجن لمن؟؟
للص أم لرافض السلطان؟؟
وكيف يحكم السجان؟؟
بالقانون،
أم على هو السلطان؟؟
....
البيعة والمبايعة
من يملك هذا فى الرعية؟؟..

من يملك أن يرفض؟؟

الثورة أن تملك الاختبار

أن تملك حق الرفض..

من يسلب الناس حق الاختيار، وحق الرفض؟؟

بعد هذه الأسئلة نطرح السؤال التالى : كيف يتم تشييد مجتمع تسوده العدالة فى أوسع معانيها ؟

الجواب نستشفه من الأصوات المتداخلة لكل من أبى ذر الغفارى والكورس والمؤدى ، هذه الأصوات التى تكون بنية ايديولوجية مترابطة ، تعبر عن نفسها ، وتتكلم عن الحقوق المتعلقة بالهوية والانتماء الذى حدده التقسيم الهندسى للمكان داخل النص ، فهناك اليمين وفيه أبو المجون وبطانته أما اليسار فيقول عنه هذا الحاكم :

ابو المجون : ألا ترون ها هو أبو ذر على يسار المسرح .

...

انظروا إلى يسار المسرح .

إنه هناك .. إنه هنا .

إنه هو بملامحه وسحنته ولحيته .

لقد عرضت المسرحية مشروع عالمها الجديد بعد أن غاصت فى موضوع الديمقراطية، ونفذت منه إلى المسائل التى جعلتها أمام مثبطات الهمم التى تجعل العالم الجديد مستحيل التحقق . لكنها لم تكتف بالتأمل فيه كفعل الاستغراق يقف عند حدود التفسير والإدراك بل تعدت ذلك إلى اتخاذ موقف ايجابى يعتمد على سخونة المواقف وعلى الأسلوب التحريضى الذى تم به محاضرة " أبى المجون " بالأصوات الرافضة ، المحتجة ، الداعية إلى النظر فى الواقع بغضب وهو ما جاء على لسان الخطباء الثلاث ، والكورس ، والمؤدى والجمهور .

(يختفى "أبو ذر" و"فاتك" ويظهر الكورس والمؤدى داخل الدائرة الضوئية

بينما تتصاعد بعض أصوات من الصالة)

- نحن فى صف "أبى ذر"
- لابد أن يقيم الفقراء أمرهم بأيديهم
- سواء كان "أبى ذر" حاضراً أو غائباً
- أو سجيناً أو منفياً

....

المؤدى : أراك يا "أبا ذر"
تخطب فى المدينة السجينة
فتنهض المدينة
من نومها، من سجنها
من كربها، من حزنها
يلامسون صوتك الذى يلامس السماء

إنها الدعوة للفعل لاتخاذ موقف لتغيير العالم، إنه العمل الجماعى الذى عبر عنه الكورس فى شحنة درامية أعطت للعمل المسرحى تاريخيته ومشروعيته، وجعلت هذا الفعل سيراً إلى الأمام بعد أن تم تعرية الواقع المريض الموروث..

المؤدى :

الكورس : سنقف كالبنيان المرصوص..
" غناء درامى"
لابد أن تقاوموا.
لابد أن تقاوم.
وأنتم يا جميع الناس لا.
لابد أن تقاوموا..

....

المؤدى : يا جميع الناس

لابد أن تزاحموا.
حذارى أن تساوموا .
فالسن بالسن.
والعين بالعين.

لقد اقتحم المؤلفان – السيد حافظ ومحمد يوسف – بهذا النص مجال التجريب. لبلورة كتابة مسرحية هادفة تحيل بسياسة ، وتعبر عن الاجتماعى وتفضح المتستر وراء الزيف وذلك بطريقة فنية تعتمد على :

- إشراك الجمهور فى البعد الفكرى المغروس فى النص عند كل مشهد.
- استثمار الحلم المغروس فى المشاهد ، كقيمة فكرية تمنح جوانى النص توترها وتأزمها.
- تحطيم الجدار الرابع بهدف تحطيم الإيهام المسرحى.
- تسيييس الخطاب المسرحى وإعطائه وظيفته التعليمية.

إن مسرحية "ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى" تبقى وثيقة أداته لمدينة فيها من يجعل البناء الديمقراطى مستحيلاً. كما أن فيها من يعيش على أمل تحقيق هذا المشروع وهو إمكان انجاز هذا الطموح إذا ما توفرت العوامل الذاتية والموضوعية للتغيير ، أى عندما يرد سيف الحق إلى صاحبه الحقيقى : القاضى العزول ليتأتى الجمع ما بين المبادئ والممارسة لتتبلور مبادئ أبى ذر فى الواقع.

حكاية الفلاح عبد المطيع للسيد حافظ ومسرح التضامن والمشاركة للدكتور / السعيد الورقى

أستاذ الأدب الحديث - بكلية الآداب
جامعة الإسكندرية

جريدة السياسة الأربعاء ١٩٨٣/٧/١٣

يبدأ العرض بمسرح يكاد أن يكون خالياً من الديكور، يوضح المؤلف خطوطه ويوظف آلياته كما يفعل مؤلفو العرض الشامل.

فى بقعة مضيئة فى منتصف المسرح، يتحول الكورس اليونانى القديم إلى جوقة تقترب أكثر من الراوى فى القصص الشعبية. وتقوم الجوقة بتلخيص الموقف الذى يستدعى إلى الحضور بانتقال الضوء إلى مستويات أخرى تباعاً.

أما الموقف، فهو صراع الإنسان من خلال التفاوت الطبقى. وهو صراع قديم حديث يقوم على الاستغلال فى صوره التى عرفتها البشرية فى أطوار حضاراتها الثلاث : حضارة الرق والعبودية. وحضارة الإقطاع، ثم الحضارة البرجوازية، حيث كان صراعاً بين طبقة العبيد والسادة فى حضارة الرق. وبين الأفنان والملاك فى حضارة الإقطاع، ثم كان صراعاً بين العمال.

والبرجوازية فى الحضارة البرجوازية وهو صراح مع اختلاف صوره – يعكس الصلة بين المستغل إلى إذابة الفوارق الطبقية تحقيقاً لمفهومه عن العدالة الاجتماعية، ويسعى فيه المستغل إلى مزيد من الضغط على الطبقات الأخرى.

هكذا يلخص الراوى فى بداية المسرحية الموقف كله سنعود إلى الوراء – إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة يهان وكان الإنسان الحيوان قوى النفوذ والسلطان موهماً أن ما حدث قد حدث فى الزمن الماضى. وتاركاً الاسقاطات والمقارنة لخيال المشاهد.

ويبدأ الحديث بعد تقديم الراوى والجوقة لشخصية البطل المأسوى عبد المطيع – لاحظ الدلالة الرمزية فى الاسم والكاتب مولع بمثل هذه الاستخدامات – على هذا النحو فلاح فقير أجير عيناه مسجدان. وقلبه يتسع حتى يحتوى العالم ويداه صلبتان فى صلابة صخر النيل. (ص٥)

وعبد المطيع هذا الذى لا يعرف سوى الطاعة والطاعة العمياء يجازى بالسجن والضرب من السلطة وأعوانها، وهو فى حيرة من أمره لا يملك أى حق. ولا حتى حق الاعتراض.. ومشكلة عبد المطيع التى ارتكبها وهو طائع إنه كان يعيش فى زمن مماليك مصر - ولا يعنينا هنا الواقع التاريخى بقدر ما يعنينا الواقع الذى جعله المؤلف إطاراً اجتماعياً لمسرحه.

الواقع الذى وضع فيه المؤلف عبد المطيع واقع غير إنسانى استهانت فيه السلطة بالشعب فى شراسة خنقت كل الحريات. وسيطرت على كل مقدرات الإنسان حتى على عواطفه فأصبح الإنسان فيه ممنوعاً من الضحك أو البكاء إلا بفرمان حكومى يتحدد وفقاً لمزاج السلطة وأحوالها.

لقد مرضت عينا السلطان المملوكى وصدر تبعاً لهذا فرمان حكومى بإعلان الحداد والحزن العام حتى تشفى عينا السلطان.

ولأن عبد المطيع نموذج من الطبقة الكادحة، طبقة العبيد أو الخدم أو العمال - فهو مشغول بمتابعة قوت يومه عن التسمع لفرمانات الوزير أو السلطان، لذلك فلم يتمكن عبد المطيع من سماع الفرمان، ولم يصبغ ثيابه - بالتالى - باللون الأسود، فقبض عليه لهذه المخالفة الشديدة وسجن وجلد وأفرج عنه بعد أسبوع على أن يصبغ ثيابه وانصاع عبد المطيع فى - سلبيته - إلى الأمر فصبغ ثوبه وحماره وبيته وانطوى على نفسه يعالج جروحه ويجتر آلامه فى حزن صامت لا يعرف الثورة.

ويتحول عبد المطيع إلى أسطورة - أجهضها المؤلف - لدى العامة فيرون فيه زعيماً لحركة مناهضة تتحدى السلطة والسلطان.

ولا يلبث السلطان أن يشفى ويعلن الفرح فى البلاد بأمر سلطانى وضرورة أن يرتدى الجميع الملابس البيضاء مع إقامة الزينات والأفراح. وإلغاء

الجنازات فالموت لابد أن يتم فى صمت.

ولم يعرف عبد المطيع فى غيبوبته بهذا النبأ الجديد ومرة أخرى يقبض عليه لمخالفته أوامر السلطان ويسجن من جديد ويجلد لمدة أسبوع أخر وفى حيرة عبد المطيع يخلع ثيابه – سبب بلواه – ويتساءل لأول مرة ماذا تريد منى أيها السلطان. وأى الألوان تفضل أن أرتديها؟

مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" للسيد حافظ، كما هو واضح، كوميديا بشرية ساخرة، تسعى إلى المزج بين مسرح المواقف والمسرح التسجيلى.

ومن خلال هذا الإطار يقدم المؤلف شخصياته نماذج إنسانية تتحرك فى مجال اجتماعى وداخل إطارات عاطفية وعلاقات اجتماعية.

هكذا تبدأ الشخصية فى التحرك من الخاص نامية لتحقيق الموقف العام ذى النظرة الإنسانية الشاملة، وهو ما نراه مسيطراً بشكل واضح على المسرح الحديث والمعاصر خاصة عند أبسن وسترندبرج وشووبرشت ودروعات وتنسى ويليميز ميلر وأمثالهم.

حكاية الفلاح عبد المطيع كوميديا مأساوية تطرح على مستوى الموقف الفكرى قضية إنسانية هامة تتلخص فى السؤال التالى الذى جاء على لسان الكورال، ما معنى الإنسان إذا صار عبداً؟

وقد اتجه السيد حافظ إلى بعض أساطير الهزيمة التى تطرح العديد من صور التعفن والامتلاك فى التاريخ المصرى.

ليشكل منها إطار الحدث الدرامى وذلك فى محاولة منه لإعادة تشكيل العالم وصياغته بعد أن أصابته الفوضى، وبعد أن اختل ميزانه.

هكذا سعى المؤلف إلى تقديم هذا الجو من المثالية الزائفة، التى تتضمن فى الواقع تنبؤات أليمة، من خلال التركيز على الإنسان فى صراعه مع القوى المناهضة.

وقد تبدو شخصية عبد المطيع نموذجاً سلبياً فى جهله وبلادته، وفى

ارتباطه بواقع اجتماعى متهرئ لا يمكن إيقاظه بسهولة، إلا أن هذا التكوين فى الواقع هو النظرة السلبية للحياة التى يتضمنها مسرح التضامن والمشاركة، الذى وإن حاول التركيز على التواصل الفعلى فى الصراع، إلا أن مرارة الاحتجاج هذه.

وتكشف مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" بوضوح عن الخصائص البناءة المميزة لمسرح السيد حافظ. فهو مسرح تجريبى، أخص مايميزه هو نوع التعامل مع الزمن.

يتعامل السيد حافظ فهو مسرح تجريبى أخص ما يميزه هو نوع التعامل مع الزمن.

يتعامل السيد حافظ مع الزمن فى عمله الدرامى بمفهوم متأثر كثيراً باتجاه تيار الوعى فى الكتابة القصصية وبأسلوب الفلاش باك فى السينما.

فالزمن هنا قد فقد منطقه العام وحدوده التقليدية، وأصبح زمناً متداخلاً يستدعى الأحداث والشخصيات بتوظيف بعض آليات المسرح وخاصة الإضاءة. وقد مكن المؤلف من إجادة هذا البناء وتوظيفه لخدمة عمله الدرامى. إنه كما قلنا من مؤلفى العرض الشامل.

وإذا كان السيد حافظ قد أجاد فى سبيل معمار عمله المسرحى على نحو ما رأيناه. فقد أخفق فى استعمال اللغة، حيث كان تركيزه الأكبر فيها على القيمة البلاغية.

واعتمد إنه لو توافرت لهذا العمل لغة شعرية تنفعل بالموقف وتثير الانفعال به، خاصة وإن المؤلف أثبت مقدرة لا بأس بها فى التعامل مع هذه اللغة الشعرية فى أعمال أخرى منها "عودة أبى ذر الغفارى" و"حكاية مدينة الزعفران"، اعتقد لو توافرت للعمل مثل هذه اللغة، لتحقق له تمام التواصل الفعلى الذى يستهدف المؤلف وصولاً إلى مسرح التضامن والمشاركة.

هندسة الحبكة
في مسرحية " إمراتان " لـ "السيد حافظ "
بين الفنّية الأدبية والمخيال السايكودرامى

بقلم : د. محمد زعيتري
أستاذ المسرح والآداب العالمية
جامعة محمد بوضياف – المسيلة – الجزائر

"أعطني مسرحا ؛ أعطيك شعبا مثقفا "

فإذا كان المسرح يثقف الشعوب ؛ فبالضرورة أن يكون المبدع ، أو المؤلف المسرحي أكبر ثقافة ؛ ليثقف غيره.

و من هذا المنطلق ؛ كان لأعمال "السيد حافظ" المسرحية، الجانب الأكبر من الاهتمام، و الدراسة ؛لما يقدّمه هذا المبدع من مسرحيات تعكس حقيقة ثقافته العالية ،و رصيده الأدبي الحافل ؛ فكان الإختيار جدّ صعب بين ثنايا مؤلفاته المسرحية ، إلى أن إستقر الرأي على دراسة مسرحية " امرأتان " ،و هذا راجع إلى التوليفة السحرية ، و الشيفرة الغريبة التي بداخلها رغم بساطتها صوريا . فنجد أنفسنا نخوض غمار الثقافة و التاريخ و السياسة و الإقتصاد و علم الإجتماع كلّها مجتمعة في قوالب الكلمات، و أنسجة العبارات في النص المسرحي .

ترتكز مسرحية "امرأتان " للسيد حافظ على الخطاب النفسي ؛ و تسمو عن النص العادي الذي يبني حبكته بنسج روابط العقدة لغة و تركيبا ، فخصوصية هذه المسرحية انّ القارئ للنص يصبح هو نفسه طرفا في الحبكة ، وقد ينسج اكثر من واحدة بتعاقب المحطات الحركية داخلها ؛ الأمر الذي يفتح المجال واسعا امام تأويلات لا حصر لها في ترجمة العمل نفسيا ، سواء أكان من حيث الإسقاطات أم من حيث عنصر المفاجأة ؛ نظرا لتوقع النتائج من خلال متتالية لسانية ، لكن هذه النتائج تختلف في كل مرة ؛ لأنها لا تنتهي ، بسبب تعدد القرّاء المتلقين .يقول هنري جيمس : بأنّ كل مؤلف يمكن أن يبتكر قارئه بنفس الطريقة التي يبتكر بها شخصياته . و هو ما يدفعنا إلى قراءة فاعلة و مثمرة لإنجاز مساهمة متأنية جادّة و هذا ما سميته في هده الدراسة :

كود أو شيفرة السيد حافظ في هندسة الحبكة المسرحية .

و قبل الخوض في محيط هذا النص ؛ أجدني في عالم من التيه ، تتقاذفني شطآنه ؛ بين النجاة أو الغوص في أعماق الأعماق في أعمال السيد حافظ

، التي أغرقتني سيولها الجارفة ، خاصة فيما يتعلق بصناعة المسرحية بعيدا عن الأطقم الجاهزة ، و سبر أغوار الشخصيات و الأماكن ؛ و كسر نواميس الطبيعة بجمالية فنية تعتمد التكثيف العلاماتي و ثنائية المخاتلة ؛ لتحملني أعماله بداية من العنوان ، الذي يحمل في احيان كثيرة انزياحات فجائية لا تتوقف عند حدود الحرفية النصية ؛ بل تتعداه إلى مخاتلة نفسية تجعل عقارب الساعة تدور عكس المألوف، لتصنع آلة زمن جديدة تقذفنا إلى غيابات الماضي ؛ لكن بطعم المستقبل على طبق الحاضر .فالسيد حافظ ؛ هذا الرجل الذي صنع من الكلمة البسيطة شجرة تتفرع منها الأغصان لتنمو و تكبر في محيط الأحداث ، و تقدم ثمارا مختلفة من جذع واحد ؛ تختلف أذواقها وأطعمها باختلاف الثقافات و المعتقدات و المجتمعات ؛ و تزاوج بين الحار و البارد، و الحلو و المر في تشكيلة تآلفية غير تضادية .فنجد أنفسنا في الأخير لا نقرأ له ؛ بل نقرأ أنفسنا ، و حياتنا داخل كلماته و في شوارع جمله ؛ و عواصم أعماله. و نفهم دقات قلب المجتمعات الموجوعة في نظرتها المتناقضة للمستقبل الغامض الحالم ، وفق بعد ثقافي و تاريخي يستشرف المستقبل في سمفونية عزفت على أوتار التاريخ ؛ تجمع توليفة راقية بين الفن و مكنون الذّات في لحظة تتراوح بين الصدمة و المفاجأة تختلف باختلاف الأعمال ؛ لتحمل في كل مرّة قوانين متفرّدة و متمرّدة .

و من هذه الزاوية ، سألج إلى أعمال السيد حافظ من خلال مسرحية "امرأتان" باعتبارها نصا مسرحيا لا عرضا تمثيليا ، و هذا باعتبار النص موجه للقارئ لا للمشاهد؛ حيث تختلف الدراسة لأن النمط الذي جرى تأليفه من أجل المسرح ليس كذلك الذي تم انتاجه من أجل الخشبة (على شكل عرض) على الرغم من أنهما –النمطين– وجهين لعملة واحدة .

و لما كان لكل عمل عتبة يجب التوقف عندها فعتبة النص هي العنوان .

قراءة سيميائية في عنوان المسرحية :

"إمرأتان " جاءت لفظة واحدة عكس ما عهدناه في عناوين السيد حافظ بصيغة المثنى و صفة التأنيث ، و هو الأمر الذي يستوقفنا تاريخيا حين نستعمل الأنثى كمحور للأحداث و هذا ما عرفناه في القرن الثامن قبل الميلاد عند الإغريق ، خاصة في كتابات "هوميروس" في ملحمتي "الإلياذة" و "الأوديسا" حيث وظّف الأنثى بشكل كبير و أنّث الكثير من الآلهة ، وذلك انطلاقا من فكر فلسفي أنّ الأنثى هي صانعة الأحداث ؛ باعتبارها تمثل الرحم الحامل للأفكار ؛ فهي الخصب و التوالد ؛ وبداية الحياة (الولادة) و نهايتها (الأرض) ومن هذه الزاوية ظهرت ثقافة المؤلف السوسيوتاريخية التي جعلته يختار هذه النظرة ليطرح قضية قد تظهر في بدايتها عادية و مألوفة ، تحكي قصة أختين يتميمتين ؛ تعيشان تحت سقف منزل واحد ، و عنون المسرحية " إمرأتان" و لم يقل : "أختان" أو شقيقتان" أو "بنتان" ؛ في قصدية منه إلى المرحلة العمرية و إلى الجنس الأنثوي المفضي إلى قراءات و تأويلات مختلفة ، فقصد بالمرأة مرحلة النضوج وقصد بالتأنيث الفكرة السالفة الذكر ؛ و لم يجعل الأمر يتوقف عند هذا الحد ؛ بل فتح لنا الباب واسعا بعد قراءة العمل إلى تفسير هذه اللفظة "إمرأتان" على مناح مختلفة باختلاف القراءة و ثقافة القارئ و سعة أفقه ؛ فقد نترجم هذه المفردة :

إمرأتان = جيلان

إمرأتان=زمنان (حقبتان)

إمرأتان=حضارتان

إمرأتان= ثقافتان

إمرأة=.....الخ

و من هنا فالتأويلات لا حصر لها ؛ لكنها تفرض علينا قراءة حذرة للعمل في جزئياته ، بداية من الشخصيات وصولا إلى الأمكنة و الفضاءات المسرحية ؛ غير متناسين طرائق الربط بين كل هذه العناصر ،وهو جوهر

عملنا ألا وهو الحبكة و كيف نسجت و بأي الوسائل أحكمت خيوطها و تصاعدت درجات التعقيد فيها لتصل إلى مرحلة العقدة و من ثمة الحل .

الشخصيات :

المسرحية عبارة عن فصل واحد يحمل لوحات محدودة صورة و غير منتهية فلسفة ، حيكت أحداثها بشخصيات بسيطة و قليلة العدد ، إنحصرت أساسا في "سنية" ، "هدى" ، "عم سليمان" ، "الخال" (الحاضر /الغائب) ، "مصطفى" ، إضافة إلى بعض الشخصيات المشار اليها من دون حركية فنية أوتطورية (مثل شخصية "شريفة ابو العلا المنزلاوي" ، "ابن عم سليمان" ، "رئيسة تحرير الجريدة" ، "صديقة سنية").

و بقراءة الشخصيات نجد إرتباطا وثيقا بينها يظهر في تراتبية العمل، من خلال العلاقات فيما بينها ؛ لتحرك الأحداث بشكل منطقي يفرض ذاته على القارئ دون النزوع إلى المغالطة الفكرية . ف "سنية " الأخت الكبرى ل "هدى" تحمل رؤيا متشائمة لكل ما يحدث إنطلاقا من تراكمات حياتية مرّت بها ؛ إنعكست مباشرة على تصرفاتها و أفكارها التي تحاول ان تبثها في روح "هدى" ؛ هذه الاخيرة التي ترفض الإنصياع وتحاول الإستقلال بفكرها و نظرتها للحياة ، برغم انتمائهما لنفس البيت و نفس التربية الإجتماعية ؛ إلاّ أنّها تحاول التصدي للواقع بفكر متفتح لتغيّر مسار حياتها و لا تكون نسخة عن أختها ، تسعى إلى الاندماج في المجتمع من خلال عالم الشغل و الحلم ببيت وزوج ،حتى و إن تجسد في شخصية "مصطفى" المتزوج أساسا ، لكنها تقنع نفسها بأنّ الحب سينتصر على كل العراقيل ،و لو اضطرت أن تكون زوجة ثانية .

إضافة إلى شخصية "عم سليمان" التي تمثل حارس العمارة و البقال و خدمته لهاتين الأختين بخلاف سكان العمارة الآخرين .

أمّا شخصية "الخال" التي لا تظهر في العمل فهي شخصية أوجدها الكاتب لبناء حبكته المسرحية بتطورها داخل العمل المسرحي في تكاملية مع

الشخصيات الرئيسة لتصبح المحور المحرك للعمل و تنبثق منها كل ردود الأفعال فيما بعد .

و هنا نجد أنفسنا أمام نوع مختلف من الحبكات المسرحية التي تعتمد المخيال النفسي الذي تلقيه في أعماق القارئ لينمو مع سيرورة الأحداث ؛ فيصبح القارئ بذلك شريكا في العمل لا يترصد فجواته بل يسعى للتفسير و التأويل في كل محطة ملتمسا الحلول و التبريرات .

و من هنا كان بناء الحبكة فلسفيا ؛حيث يتصيّد كل قارئ البداية و النهاية حسب مستوى تفسيره للمعاني المدفونة داخل النص ؛ فلا نستطيع أن نشير إلى نقطة بداية توافقية ؛ بل يمكن لكل واحد منا أن يؤسس لبداية الحبكة من محطة أو نقطة مختلفة عن الآخرين ؛ لأنها لا تظهر جلية منذ البداية ،و قد نعتقد أنّ مسار النص سيطرح قضية إجتماعية بين أختين تتصارعان الفكر حول مفهوم الحياة أو الزواج أو الصداقات و علاقات العمل في ثنائية إجتماعية ثقافية ؛ إلاّ أنّ الكاتب يتركنا في هذه الضفة، لينسج حبكة جديدة في الضفة الأخرى ؛ تأتي فجأة حين وصول التليغراف الذي يخبر بتاريخ وصول "الخال" وعودته من أمريكا و ما يمثله هذا الخال بالنسبة ل "سنية "و "هدى" و المجتمع المحيط بهما ، و من هنا نجد حضورا قويا لثنائية المخاتلة ؛ حيث ننتقل من أزمة إلى أزمة أخرى تبعث فينا حب التطلع ، و روح الفضول لنعرف النهاية . لكن المؤلف يتدرج بنا من جديد إلى مراحل متقدمة من نسج خيوط الحبكة بطريقة تجعلنا لا نلاحظ التأزّم ؛ بل تتواتر الأحداث في رتابة عادية لا ننتبه فيها إلى ذلك الحوار النفسي ،و الأبعاد الماورائية للشخصيات ، لحين الوصول إلي نهايتها بدون حلّ ،و كأنّه سرد لوقائع عادية . فحين تتجه "الأختان" إلى المطار لانتظار "الخال" الذّي لا و لن يأتي ؛ لم يكن الأمر غريبا ،أو يبعث على الحيرة ؛ بل يتجاوزه المؤلف مباشرة إلى حدث جديد ، و هو حضور "العم سليمان" لاصطحاب الأختين إلى حفل زفاف إبنه ،و كأنّ شيئا

لم يكن .
و هنا وجب على القارئ المحترف أن يطرح التساؤل :
ما جدوى هذا النص المسرحي ؟ و أين تكمن مواطن التميّز فيه ؟
و للإجابة عن هذه الإشكالية ، وجب علينا قراءة العمل من زاوية تأويلية أخرى، تعتمد على استقراء الأبعاد النفسية للقارئ ، و استخراج مكنوناته الثقافية و الدينية و التاريخية و السيميائية أحيانا .فنعود إلى العمل من أوّله ، بداية من الشخصيات و تفسير كل واحدة على حدى ؛ ثم الأماكن و دلالاتها .

الشخصيات

سنية : و تمثل جيل النكسة العربية ؛ و التي حدثت في مصر سنة ١٩٦٧ . و هي تفسّر النفسية المحبطة لهذا الشعب بعد الخسارة الجسيمة التي تكبدها ، و التي جعلته يجتر مآسيه ،و يصبغ لونا من الكآبة و السوداوية على الحاضر ،و المستقبل، في لوحات سيميائية تتنوع فيها القراءات حيث أنّ "سنية" (جيل النكسة) لم تفرح بعريسها الذي هو أساسا "النصرالغائب" و رسم المؤلف هنا لوحة رائعة جدا للتعبير عن هذا الموقف حين يجري الحوار على لسان "هدى" التي تعيد سرد تفاصيل يوم الخطبة ؛ فتقول لاختها : أذكر يوم انتظارك لخطيبك ، بعد أن لبستي الفستان الأزرق ، وزينتي شعرك بالوردة البيضاء ، يومها أذكر أنّ حذاءك ذو الكعب العالي الذي انكسر ، و تشاءمتي ، وحينها وفعلا لم يحضر الخاطب (عريس المستقبل)

فكل العلامات الواردة في هذا الحوار؛ لها ترجمة علاماتية نفسية ،و تاريخية ، غير تلك التي تظهر بها حرفيا ؛ فالمؤلف قصد ب "سنية " جيل "عبد الناصر" الطامح للنّصرالعربي على الصهاينة ؛ و فرض القومية العربية . و الفستان الأزرق هوهو تلك الحلة المبهجة التي تلبسها العروس في حفلها لأنّه لون الأمل والحب ؛ لون البحر الهادئ و

السماءالصافية ، لون البهجة . و الحذاء ذو الكعب العالي يرمز إلى عامة الشعب المشرئب الأعناق ؛ يتطلع أخبار الحرب ؛ أمّا انكسار الكعب ؛ فيرمز إلى السقوط و ضياع الأخبار السارّة ، و التعثّر في تحقيق الهدف ، و الخطيب (العريس)الذي لم يحضر هو ذلك النصر الذي غاب في ١٩٦٧زمن النكسة .

هدى : و تمثل الجيل الجديد في ذلك الوقت ؛ و هو الجيل الحالم و المتطلع إلى الخروج من الأزمة ،و التشبث بروح الإنتصار رغم معرفته بصعوبة المشوار ؛و الوظيفة التي تتمسك بها ترمز إلى سيرورة الحياة ، و الوقوف من جديد والحركة الدؤوب بعد النكسة لبناء الذّات مرّة أخرى ، و رفع المعنويات لخوض غمار الحياة مرة ثانية تجسيدا لمبدأ " خسرنا معركة لكننا لم نخسر الحرب "و يظهر ذلك جليا من حوارها مع سنية حين تقول " ياه حاملة كل ده في قلبك و عاملة إنك فرحانه"

مصطفى (المتزوج) : ويمثل طبقة الشعب الحيادي المنشغل بالتزاماته ، و لكنه إنتهازي ، و متصيد للفرص و يبحث عن الإستفادة من الريع دون أن يحرك ساكنا ؛ و ما تقربه من "هدى" بعد سماع خبر عودة خالها ؛ إلاّ ترجمة لهذه النفعية و الانتهازية .

اما "الخال" (الحاضر /الغائب) و الذي جعله المؤلف يغادر إلى أمريكا ، و يكوّن ثروة ، و يقرر العودة على غفلة ؛ هو في الحقيقة رمز لحلم النصر الذي راود المصريين ،و العالم العربي كلّه ؛ لكنه تضخم في أذهانهم فقط ، و رسموا له أبهى اللّوحات ،و رفعوه عاليا في الشعارات و الهتافات ؛ لكنه لم يحضر ، فغاب و خذل الأمّة العربية ، و ما توظيف الكاتب لأمريكا ؛ إلاّ لتوضيح من سرق حلم النصر من العرب ، و هي في الواقع أمريكا نفسها ، الّتي ساعدت الكيان الإسرائيلي على الإنتصار

لكن للأسف الشديد ، كثير منّا من كان يهرع لها يطلب تدخلّها ،لإيجاد حلول عادلة ، ظنا منه أنّها تمثل الشرعية الدولية و تحمل لواء العدالة و

الديمقراطية ، و هو ما يفسر سفر "الخال " إليها – أمريكا– و بحثه عن الحلم المنشود – الذي لن يتحقق –.

عم سليمان : هو الإبن البار بوطنه –رغم النكسات – ، و يمثل الأمل الراسخ ؛ و الإيمان العميق بالنصر عاجلا أم آجلا ، و بأنّ الحلم قد يشيخ لكنه لا يموت ،و ذلك لما أشار المؤلف إلى عمره و قال : " انا شيخ في السبعينات " و هي مزواجة بين سنه و الحقبة التي كان فيها النصر فعلا حليف مصر ، و العالم العربي في فترة السبعينيات ؛ و وظّف حفل زفاف إبنه ،و قد يقصد به ابن مصر في ذلك الوقت "الرئيس السادات" اي احتفال الجيل الجديد بمصر العروسة المبتهجة بنصرها بعد حرب العبور في سنة ١٩٧٣ .

بقية الشخصيات : و هي الشخصيات التي كانت تهاتف "سنية " و "هدى" ؛ للسؤال عن صحة خبر عودة "الخال" ؛ و هي شخصيات ترمز إلى صدى الشارع ، و التساؤلات و القلق الذي كان يخيم على الجيلين ،و يسود الجو العام للمجتمع حول مستقبل "مصر" بعد النكسة ، و هل ستكون هناك حرب جالبة للنصر أم لا ، و دعّم المؤلف ذلك بإذاعة خبر عودة "الخال" في الصحافة ، و هي إشارة منه إلى ما كان يكتب في الصحف من تحليلات و استشرافات لنصر قادم حسب الأخبار الواردة من مركز القرار.

<u>الاماكن او الفضاءات :</u>

نكاد لا نجد في النص إلاّ مكانين ، أحدهما رئيس و الآخر ثانوي ، ينتميان لنفس الحقل ؛ ألا و هو المكان المغلق ،أو الفضاء المغلق ؛ و تمثل أساسا في :

البيت : و هو فضاء مكاني مغلق ؛ دارت فيه أغلب الأحداث ، و قد وصفته "هدى" ب "السجن" رغم أنّها تخرج منه و تعود إليه طواعية دون إكراه ؛ لكن المؤلف جعلها تصفه بالسجن إشارة منه إلى ذلك الحصار ،و

الإنغلاق الذي دخل فيه المجتمع المصري بعد النكسة ، و أصبح يعيش حالة المسجون لأنّه مكبّل تجاه تحقيق حلمه (النصر) ،و يائس من رتابة الحياة و تجرع مرارة الانهزام كل يوم ؛ حاله حال مسلوب الحرية الذي يعيش السآمة و الملل ؛ فلا تجديد في برنامجه اليومي طيلة مدة مكوثه بالسجن .

و بهذا ف "هدى" حين تصفه بالسجن تشير إلى الحالة النفسية العامة للشعب في تلك الحقبة ؛ و لكن "سنية " المتشائمة تخرج عن إطار شخصيتها المرسومة لها ،و ترفض هذه الفكرة و تقول ل "هدى" : أترين هذا البيت سجنا ؟ هذه الفيلا الواسعة – اشارة إلى شساعة مساحة مصر– غيرنا يحلم بها أو بأقلّ منها " ، و تقصد تلك الدول التي ضاعت أراضيها تحت طائلة الإستعمار ، و قسمت أقاليمها بين الدول الغاصبة . وهو خروج مقصود عن نمطية الشخصية ليشير المؤلف أنّه حتى جيل النكسة مازال متشبثا بجذور الحلم ،و أنّ له بصيص من الأمل ؛ رغم يأسه ،و جذوة الأمل هذه ، قد تشعل نار النصر مرة أخرى.

المطار : و هو أيضا مكان مغلق ،و يقصد به الكاتب تلك المحطات التي كان عامة الشعب ينتظر فيها عودة الجنود ، رافعين رايات النصر ،أو حتى بعض ممن يحملون الأخبار السارّة من جبهات القتال ، و لكن هذه الأخبار لم تصل وحين وصلت كانت مخيبة للآمال .

و بعد كل هذه الرؤى و التحليلات ، نجد أنّ تحديد معالم الحبكة فنيا في هذا النص –رغم بساطته– أمرٌ من الصعوبة بمكان ؛ إذ ليس باستطاعتنا أن نضع أيدينا على بنائية تقليدية للحبكة ، تنطلق من نقطة بداية واضحة ؛ فقد نجد بعض العناصر البنائية موجودة في حين تغيب أخرى بقصدية الثورة على التقليد ، و فتح مساحة للتجريب دون المساس بروح النص ، و مع هذا التجديد وجب الإشارة ألى محافظة المؤلف على بعض العناصر التقليدية منها :

– التقديمة الدرامية : حيث قدّم فيها معلومات عن مكان وزمان الحدث ، وعلاقة الشخصيات ببعضها البعض ، والخلفية الإجتماعية؛ لكنّه أغفل نقطة الإنطلاق ، وجعلها هلامية الصورة ؛ حيث لا نستطيع تحديد اللّحظة التي تبدأ الأحداث فيها با لتصادم ؛ لأنّ الصراع الفكري في هذا النص كان منذ البداية للأفكار المختلفة بين الأختين "سنية "و "هدى" .

كما أنه تجاوز السلم المعهود في ظبط سلسلة متتابعة من الأحداث ، تقود إلى جملة من الأزمات تتمركز في ذروة التأزم ،أو ما يعرف بالحدث الصاعد . كما يتجاوز مرحلة التنبؤ أو التلميح حتى لا يهيئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل ؛ ليبقى باب التوقعات مفتوحا لكن قد يكسره في أي لحظة عكس أفق التوقع .

إضافة إلى أن نص المسرحية، لا يحمل نقطة تعقيد حقيقية بما يعرقل سير الأحداث ؛ بل نجد أنّ الأحداث تسير في رتابة تحاكي الواقع ، و كأنّه سرد ليوميات عادية ،و ما قد نعده نقطة تعقيد جاء في هذا النص بطريقة عارضة و كأنّه غير مقصود لذاته "فخبر عودة الخال" جاء على لسان "هدى" بطريقة لا تحمل الأهمية الواضحة ؛ نعم ، قد يكون خبرا مميزا تنعكس وفقه كل مجريات العمل المسرحي ؛ لكنّه لم يطغ على رتابة الأحداث الحياتية الأخرى.

أمّا عنصر التشويق – و الذي هو إثارة اهتمام المشاهد عن طريق إحساس داخلي من القلق الممزوج بالمتعة مما يخلق ترقبا لفترة محددة يعقبها إشباع وراحة من التوتر– فلم يكن بالقوة التي قد نجده بها في أعمال أخرى، فانتظار "الخال" كان بعاطفة باردة ،خاصة من طرف "سنية " و حتى "هدى" كان حماسها متوسطا ، رغم تعبيرها الدّال على أهمية الأمر لكنه ليس مقصود لذاته ؛ بل لما يقدمه لها من خدمات كالزواج من "مصطفى" ، أو مغادرة البيت –(السجن) كما تصفه – و الإنتقال للعيش في ضفة أخرى، و هو الأمر الذي خفّف كثيرا من حدة الأزمة ؛ فبهت

ذلك التوتر الذي تسببه القوى المعارضة ،مما يؤدى إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي .

وبهذا فالمؤلف خفف من الذروة و جعل الأمر – الذهاب إلى المطار و استقبال الخال – خطوة عادية كما يفعل أي واحد منا لاستقبال مسافر عائد؛ و هو ما جعل بحثنا عن الحل لا يرتبط بتأزم حقيقي ، و لكنه ينحصر في نوع من الفضول للوصول إلى النهاية ،و كأننا نستمع إلى قصة وقعت في الشارع و ننتظر نهايتها .

وخلاصة القول ؛ أنّ السيد حافظ في نصه المسرحي هذا، ثار بشكل واضح عن القالب المعتاد في كتابة المسرح ؛ لكنّه لم يمس ركائزه العامة ؛ بل اعتمد في بناء حبكته على تقنيات جديدة لا تقيد القارئ ؛ بل تجعله شريكا في العمل يحرك أجزاءه كيفما شاء ، وفق منهجية نفسية يتشاركها كل البشر؛ فيكون العمل عبارة عن درس أخلاقي و اجتماعي حينا ،و وثيقة تاريخية حينا آخر ، و قد يسمو إلى مصاف المعالجة السيكودرامية لمجتمعات بأكملها نتلمس داخلها الصراع الفكري و الحضاري ؛ و صراع الأجيال و تحجّر الفكر في زمن من الأزمنة للخروج من عقدة الهزيمة .

بطاقة تعريفية

محمد زعيتري ؛ جزائري من مواليد ولاية الجلفة في ٨ أبريل ١٩٧٥، مارس التّعليم الإبتدائي و الثانوي ،ويمارس الآن التّعليم الجّامعي بعد أن نال عدّة شهادات في حقول الإعلام و الصحافة ، و الأدب العربي ، والأدب العالمي والمسرح و السايكودراما ، عمل كذلك في الإعلام المكتوب ،كما عمل رئيساً لمكتب الاتّصال والعلاقات العامة في المركز الثّقافيّ الإسلامي،كتب القصّة القصيرة والمسرح والسيناريو،وأخرج بعضاً من المسرحيّات والأعمال التّسجيليّة التّاريخيّة والوطنيّة،عضو في كثير من مخابر و وحدات البحث العلمي و المشاريع الأدبيّة والسّينمائيّة والمسرحيّة،كما شارك في الكثير من ورش العمل والمهرجانات والمؤتمرات الوطنية و الدولية .

مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع"
الإبداع والتجريب فى مسرح السيد حافظ

بقلم الدكتور / اسماعيل الإمبابى

مجلة الأسبوع العربى – لندن ١٩٨٣/٥/٢٣

كانت اهتمامات "عبد المطيع" تنحصر فى أنه يزرع القمح ويحصد الحب.. ويشترى زقزقة العصافير

تعد مسرحيات السيد حافظ من المعالم البارزة فى أدبنا الحديث ذلك لأنها تقف وحدها فى قمة الريادة فى ميدان المسرح التجريبى فى الساحة العربية.

والسيد حافظ ليس مجرد كاتب مسرحى يحكى لنا حدثاً فى قالب درامى مسرحى بل يعتبر بإنتاجه الفكرى الناضج خالقاً مبدعاً له لعالمه الخاص وفلسفته الخاصة. وهو يغوص دائماً فى أعماق النفس الإنسانية محاولاً الكشف والوصول إلى المثالية التى فقدناها فى القرن العشرين محاولاً الكشف عن كل ما يقابله إنسان ذلك العصر من صراعات مالية ونفسية وحضارية. والذى لا شك فيه هو أن السيد حافظ يسعى جاهداً إلى خلق أعمال باقية على الزمن مما دفعه غير مرة إلى الخروج صراحة على الأشكال الفنية المألوفة (وهذا ما يؤكده الناقد العربى على شلش – عن مسرح السيد حافظ – حينما قال إن (السيد حافظ حطم بطموحه وجرأته قواعد المسرح من أرسطو إلى بريخت)، وإلى توسيع أبعاد فنه إلى مستوى التنبؤ العام الشامل بالإضافة الاهتمام بموضوعات الساعة والقضايا المباشرة.

والسيد حافظ من الكتاب الذين يحملون مسئولية الغد على أكتافه، فهو يخوض عمار معركة الحق والحقيقة... وهو يرفض أن يكون ملتزماً بالأفكار المجردة.

فمسرحه يتكلم عن كل الزمان الإنسانية... فهو يتكلم فى مسرحه عن قضاياً إنسانية متعددة...

فقديماً قال دستوفيسكى : إن كل إنسان مسئول عن كل شئ أمام كل

إنسان. إذاً هذا الكاتب لم يحمل جواز سفر مصرياً فقط، بل فى الحقيقة حمل هذا الكاتب جواز سفر عربياً أفريقياً عالمياً.. فكل قلوب الناس جنسيته.

والسيد حافظ طائر نورس جوال، وهو من مقدمة ذلك الجيل من كتاب المسرح العربى بشكل عام والمسرح المصرى بشكل خاف. ويعتبر السيد حافظ من جيل ما بعد الستينات هذا الجيل قد تزود دون شك بكل التجربة الفنية والفكرية لجيل الستينات ايجابيتها وسلبياتها... وهذا الجيل ابن لحظة التناقض الفكرى والسياسى والاجتماعى بقدر ما كان جيل الستينات ابن لحظة الثورة، كما قال سعد أردش، وهذا الجيل استعان بالرصيد الهائل المطور من أفكار مسرح الستينات.

وقد لمع من جيل السيد حافظ فى مصر كل من : وحيد حامد – لينين الرملى – د. سمير سرحان، يسرى الجندى – أبو العلا السلامونى – د. فوزى فهمى. إلا أن كلا من لينين الرملى ووحيد حامد اتجها إلى مسرح الفارس. مسرح الضحك للضحك – لذلك تعاملا بنجاح وباستمرار مع فرق القطاع الخاص إلا أن أكثر هؤلاء الكتاب إبداعاً هو السيد حافظ وأقلهم إبداعاً هو د. فوزى فهمى الذى اتجه نحو مسرح الهروب.

الحرية ... قضية جذرية

ومن القضايا السياسية التى تشغل فكر مسرح السيد حافظ هى الحرية وهى قضية جذرية لا يستطيع الإنسان المعاصر أن يتخلى عنها أو تتخلى هى عنه وهذا ما نجده فى أحداث مسرحياته التى صدرت أخيراً... وهى مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع) وهى من أجود المسرحيات العربية التى صدرت فى الآونة الأخيرة وهى مسرحية من فصلين يناجى بها السيد حافظ الحرية.

لقد شاهدت هذه المسرحية على المسرح العراقى وكانت من إخراج الفنان

العراقى الدكتور سعدى يونس وقد لاقت نجاحاً جماهيرياً كبيراً جعلتنى اليوم أتناولها لكى استشهد بها على الإبداعات الدرامية عند السيد حافظ وتأكيداً على أنه مدرسة مستقلة.

وإذا رجعنا إلى الحرية عند السيد حافظ نجد أنه يخاطبها كثيراً فى مسرحه حتى تأخذ مكانها. ولما كانت الحرية لا تتأمل ذاتها وإنما هى تحقق هذه الذات... فهو يخاطبها جاعلاً نصب عينيه شيئاً يريد تغييره فهو يضطلع بمهمة تأكيد الحرية مهددة باستمرار فهو يشعرنا السيد حافظ فى مسرحه دائماً بأنه مسئول عن حرية الإنسان.

وها هى مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" التى يثبت من خلالها السيد حافظ أنه مازال يحمل مسئولية الغد على أكتافه ويحمل مسئولية مساندة الحرية فى أى مكان أو فى أى زمان ويريد حافظ أن يقول إن الحرية هى معادلة للحق وللخير فهو يؤكد وجودها لكى يتحقق لنا المستقبل ومن خلال هذه المسرحية يثبت السيد حافظ وجوده كرائد اتجاه جديد فى المسرح التجريبى العربى.

ومن الملاحظ أن حافظ يستمد تجاربه الفنية المسرحية من دراساته الفنية ومن تأملاته فى المحاولات المسرحية الشعبية على مر التاريخ وهذا هو المسرح الحقيقى لأنه يعبر كما يقول د. إبراهيم عابدين عن المشاكل والهموم التى تشغل كامل الإنسان.

ومسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" هى صورة لوضع الإنسان فى القرن العشرين والذى يعيش تحت ضغط خوف سلطوى ومع ذلك فهو يعيش متأملاً عذباته ويسكت كل الأصوات التى بداخله : صوت ذاته والذى يشعره بأنه مازال منتمياً إلى جنس البشر إلا أن هذا البريق الصغير المتصاعد من داخل ذاته وهذه الأصوات الصغيرة المتصاعدة أيضاً من جوف الكبت والقمع والإرهاب والمعاناة الملازمة للإنسان والنداءات

المستمرة اللا واعية والى أحياناً تنسلخ من اللا وعى إلى لغة الوعى.
كل هذه المعالم تحتاج فى نظر السيد حافظ إلى من ينظمها ويأخذ بيدها ومن يحدد لها طريق الخلاص وطريق الحرية.
لأن الشمس لابد لها من ظل والنهار لابد له من ليل.
فعبد المطيع يعيش فى زمن كان الإنسان فيه مفقود القيمة – كان الإنسان الحيوان قوى النفوذ والسلطان وعبد المطيع فلاح فقير أجير عيناه مسجدان ويداه صلبتان فى صلابة صخر النيل (ص٥)
كانت اهتمامات عبد المطيع تنحصر فى أنه يزرع القمح ويحصد الحب ويوزع الابتسامة ويشترى زقزقة العصافير بأغانى صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد (ص٦).. لقد نهيت مماليك السلطة كل شئ... والمدينة أصبحت عاطلة عن العمل لذلك لم يخرج عبد المطيع لمدة يومين إلى السوق... وبعد يومين ذهب إلى السوق كالعادة وجد أن الناس فى السوق يرتدون السواد فى كل شئ لقد ظن فى داخل نفسه عندما قابل أصدقاءه فى السوق، إن كلا منهم حدثت له حادثة ما جعلته يرتدى ملابسه السوداء... فعبد المطيع يعلم أنه يعيش زمن عصر الأرانب (ص٢١).
لقد كان عبد المطيع لا يعرف عن العالم إلا الفأس والأرض والعمل لم يجلس مع السلطان لم يجلس فى الديوان إلا مرة فى شهر رمضان وقالوا له صفق لكل شئ تسمعه... لم يدخل كتاباً ليتعلم القراءة لأن القراءة تجلب المتاعب وتتعب العقل وينبهنا السيد حافظ إلى أن الحدث ليس محدوداً بحكاية عبد المطيع ليخدم إسقاطه السياسى والاجتماعى وذلك على لسان الراوى (ص٢٠) عندما يقول :
الراوى : العاقل من يفهم أن اسم بطلنا ليس فى سجلات التاريخ السلطانى أو المملوكى وشجرة العائلة ليست مسجلة فى كتب التاريخ ولا تدرس حياته فى المدارس (ص٢٠).

ويمضى عبد المطيع فى رحلة حياته اليومية القاسية إلى السوق ليشترى القول للأطفال، والشعير للحمار، ويجد أن الملابس السوداء يرتديها كل البائعين والجوالين فى السوق إلى أن يقابل صديقه حمد ليدور حوار ذكى يعبر عن الهموم الإنسانية..

والسيد حافظ معروف عنه أنه يملك قدرة فائقة عودنا عليها فى مسرحه – على الاستمرار فى الحوار الحر مع القضايا التى تشغل كاهل الإنسان المعاصر والتى تنحصر إلى حد ما فى الحرية والوعى والعدل والمساواة والديمقراطية وهذه كما قلت قضايا جذرية لا يستطيع الإنسان أن يتخلى عنها.

(يسمع عبد المطيع نهيق الحمار) لاحظ دلالة هذا الرمز :

عبد المطيع : حمارى يا سيدنا منذ أمس لم يأكل.

حمد : أتعذب الحيوان؟

عبد المطيع : لماذا تحزن على الحيوان والإنسان فى كل لحظة يموت... من المسئول عنه؟ إذا كان الحيوان جائعاً فما رأيك بالإنسان الجائع؟

حمد : يا بنى الحيوان مخلوق أخرس.

عبد المطيع : والإنسان أيضاً حيوان أخرس إذا نطق.

حمد : يا بنى أنت تكفر بنعمة السمع والنطق والبصر.

عبد المطيع : أنا لا أكفر يا مولانا لكن العين بصيرة واليد قصيرة.

ويعلم عبد المطيع من صديقه أنه لابد وأن يصبغ كل شئ لديه باللون الأسود... وقبل أن يقول له لماذا؟ تجئ الشرطة إلى السوق ويتم القبض على عبد المطيع وحماره لعدم ارتدائه الملابس السوداء وعدم طلى حماره باللون الأسود ولم يكن يعلم عبد المطيع أن القاهرة كلها نفذت الأوامر إلا هو... لقد نامت أحزانه الفرعونية وأحلامه العربية على وسادته فى اليومين اللذين لم يخرج فيهما (ص٣١).

لقد كان عبد المطيع يحلم دائماً مثل جده الأكبر بالطيور (لاحظ هذا الإسقاط) وسأل المفسرين عن معنى الطير فى الأحلام فقال له البعض أنها الهجرة وقال البعض إنها الحرية وكان فى نظر بعض الناس خيراً وفى نظر رجال السلطة شراً (ص٣١).

وكان يكره الأهرامات لأنها قتلت جده ولم يكن يدرى أنها رمز العبودية.. كان يكره ولا يعرف أن هذا العصر منحنى القامة - مقهور المعانى - مندس بين أصابع المهانة، ذهب عبد المطيع إلى رئيس الشرطة والذى اعتبر جهل عبد المطيع إلى رئيس الشرطة والذى اعتبر جهل عبد المطيع وتغير لباسه باللون الأسود، جريمة وهو، للسلطات ولرئيس الشرطة فى الوقت ذاته (ص ٣٧) واعتبر ذلك أيضاً دعوى للثورة وزعيماً لحركة مناهضة، وذلك الموقف يذكرنى بعبارة الكاتب المسرحى الراحل نجيب سرور حينما قال عن السلطة (إن لم يضعوك فى خانة وضعوك فى تهمة الخيانة وإذ لم يتهمونك بأنك يمينى فأنت يسارى ولا تدرى)، وهكذا صنف عبد المطيع رغم أنه بحكم عواطفه وعذاباته اليومية فى السعى نحو الحصول على الفول والذرة ولا يدرى عن أمور الدولة أى شئ... سوى أنه كان يفهم جيداً أنه لابد وأن يبتعد عن السير والتعرض للشرطة، فهذا بالنسبة له انتصار يومى... وقد ماتت كل الحقائق وكل التطلعات الدنيوية فى داخل عبد المطيع لأن السلطة استطاعت أن تحصر تفكيره حتى لا يفكر هو وأمثاله فى شئون السياسة. فالسلطة عند عبد المطيع هى السلطة فى أى وضع ديكتاتورى.. فقد كانت تدعى هى الأخرى للشعب العبارة المزيفة (دع السياسة للسياسيين لذلك ساعدت فى تضخيم معاناة عبد المطيع فانصبت اهتماماته ومعاناته الأساسية نحو الحصول على الفول لأطفاله العشرة والشغير لحماره وهذا يتطلب منه أن يعمل ليلاً ونهاراً.

إنه السجن

وكانت نتيجة هذا التصنيف أن وضع فى السجن والحكم عليه بخمسين

جلدة كل صباح ومساء لمدة أسبوع هو حماره (ص٤٢).

وحتى ذلك الوقت لم يكن يدرى لماذا وضع فى السجن إلى أن يتم الإفراج عنه، ويومها عرف من الحارس أن عين السلطان مصابة وكان ينبغى أن يلبس السواد.

لقد خرج عبد المطيع من السجن ليصبغ كل شئ فى حياته باللون الأسود.. البيت والملابس والجدران – الشجر الذى أمام المنزل – حتى الحمار دهنه باللون الأسود وعاش عبد المطيع فى غيبوبة القهر والحرمان والمرض الذى لحق به فى السجن.

فى هذه الفترة كانت عين السلطان قد شفيت والأفراح فى كل مكان فى المدينة – فإذا شفيت عين السلطان تقام الأفراح والزينات وإذا مرضت عين السلطان يمرض الأطفال والنساء والرجال والحيوانات فهكذا الحال فى مدينة عبد المطيع ومن المدن المشابهة لمدينة عبد المطيع، وفى يوم عيد شفاء السلطان الذى لم يدر به عبد المطيع خرج مع حماره إلى السوق بملابسه السوداء لتقابله الشرطة مرة أخرى وتأخذه إلى رئيس الشرطة...

لم يكن عبد المطيع يجيد لغة النفاق والتملق. ويطرح السيد حافظ قضية أساسية عندما يتساءل على لسان الجوقة من يحمل هموم عبد المطيع : النجمة؟! أم البحر؟! أم الزهور؟! فالأيام مطعونة كلها والشريف مطعون.. فهذا زمن ردئ.. هذا زمن الجنون.. أين التاريخ لينزل من عليائه.

التأملات الفلسفية فى مسرح السيد حافظ إنما هى فى الحقيقة تنبثق من اهتمام حسى تجريبى بوسائله الخاصة ومنهجه فى الإبداع الفنى.

وحينما يذهب عبد المطيع إلى رئيس الشرطة نجد الموقف المأساوى الضاحك: يلاحظ عبد المطيع أن رئيس الشرطة ينظر إلى ثيابه ويقول له عبد المطيع:

عبد المطيع : نعم صبغت كل شئ باللون الأسود... القميص والسروال

والأوراد والجدران والحمار..

الكل باللون الأسود.. حتى جلدى دهنته باللون الأسود... هذا أول يوم اخرج فيه إلى السوق وأرجوك أن تخبر السلطان إنى حزين وزوجتى وأولادى وحمارى أيضاً. (ص٦٠).

وهل هى الطاعة العمياء للفلاح عبد المطيع الذى أطاع كل شئ ولون كل شئ فى حياته باللون الأسود فى ظل الخوف وفى ظل الضرب والسجن والفقر والمرض... فالسلطة تستطيع أن تجبر أى فكر يقف أمامها على الطاعة فالوسائل عديدة.

ويعاقب عبد المطيع على فعل ذلك بعدم ارتدائه الملابس البيضاء هو وحماره بـــ٧ أيام فى السجن ويخرج عبد المطيع من السجن فى اليوم السابع وقد انبثقت الكآبة فى قلب الفلاح عبد المطيع نتيجة لحالات الإحباط التى فرضت نفسها عليه دون استئذان ونتيجة لذلك يفلسف عبد المطيع لنفسه موقفاً ورد فعله يدعونا إلى أن نتجاوب معه ونحترمه ونقدره فى الوقت ذاته... لقد خلع عبد المطيع كل ملابسه للوالى وقال له: أى الألوان تحبونها : الأحمر؟ أم الأخضر؟ أم الأصفر؟ أم الأسود؟ أم الأبيض؟ (ص٦١) ووصل الأمر إلى السلطان قنصوه الغورى (رمز السلطة).

وأعجب الغورى بقضية عبد المطيع وقال له تم تعيينك قاضى القضاة، لكن عبد المطيع يقرر أنه لا يريد أن يكون قاضياً للقضاة بل يريد أن يكون عارياً من العراة، وتنتهى المسرحية على ذلك المشهد العظيم الذى يعطينا نوعاً من الكوميديا – السوداء... ويعطينا أيضاً دوراً فى الفكر السياسى والاجتماعى... ويقوى فينا لغة الإدراك ولغة التصدى.

أراد عبد المطيع هنا أن يكون عارياً من تصنيفات السلطة... اتخذ موقف العرى من خلال وعى اللحظة التى عاشها... لقد خلع كل ملابسه الشكلية والتى تحاول السلطة دائماً أن تسيطر عليها حتى تطمئن فى قرارة نفسها

بالاستقرار.

فالسلطة فى أى زمان وفى أى مكان تستطيع أن تسيطر على الأشكال والصور التى يمارسها الشعب لكنها تقف حائزة دائماً أمام الرغبات الكامنة فى داخل الشعوب: فطالما هناك إرادة ووعى نحو اتجاه السلطة... طالما نتج عن ذلك كبح جماح السلطة. وعبد المطيع فى المشهد الأخير يعلن موقف التحدى والصمود، إلا أنه يعلم أنه يواجه حافة الهاوية، إلا أنه فى هذه اللحظة كان يجمع فى داخله التحدى والتصدى والمواجهة. فعبد المطيع يحتاج إلى الحرية لكى يتحقق له المستقبل. فمأساة عبد المطيع تكمن فى رفضه المطلق العنف المبنى على الإرهاب – المتنصل من مسئولية الحلم بالمستقبل نفسه.

والسيد حافظ يرمز بعبد المطيع على أنه رمز لجيل عاجز وعتيق – لكنه جيل تواق إلى العدل والحرية ولا يعرف سبيل الحق إليهما أبداً.

والرموز عند السيد حافظ فى هذه المسرحية تصل بين عاملين من عوالم الأفكار والأحاسيس فى عالم الحياة اليومية، فقديماً قال نيتشه، إن المشاكل الكبرى توجد فى الشارع.

لذلك نجد أن الموضوعات التى تشغل فكر حافظ هى المشاكل المصيرية المتصلة بحياة الإنسان اليومية، وهذا معاكس لما قاله سابقاً بعض الكتاب أمثال د. فوزى فهمى المغرم بالكتابة عن ميتافيزيقية الموضوعات.

شفافية الحوار

ولغة الحوار فى مسرحية عبد المطيع هى اقرب إلى لغة التنوير والإيضاح، وهذه المسرحية بشفافية الحوار المثقف الواعى... وهى مسرحية تتمتع بلغة الخلاص بلغة الفكر، وهذا ما يؤكده الناقد فتحى العشرى عندما قال عن مسرح حافظ إنه يقدم فكراً أكثر منه فناً. وهكذا يؤكد السيد حافظ بهذا العمل الخلاق إنه يستلهم موضوعاته من قضايا الناس المعاصرة ومن

مشاكلهم الملحة ويقوم بعلاجها فى إطار من التراث الشعبى المألوف لدى الجميع.

وبعد هذا العرض البسيط الذى قدمته عن مسرح السيد حافظ وعن مسرحيته حكاية الفلاح عبد المطيع نكتشف أن قضايا مسرح السيد حافظ هى قضايا الحياة لذلك فمسرحه يعيش من خلال الشكل والتعبير كما قلت سابقاً. وهذا ما يجعلنى أقول للمسرحيين فى الساحة العربية انتبهوا فبينكم خلاق ومبدع، وكما قال د. إبراهيم عابدين، ملك كل الأدوات التى تؤهله لأن يكون كاتباً عالمياً عربياً.

أعطوا لهذا الكتاب الحب... أعطوه النقد البناء... أعطوه الأمان تمسكوا به لكى يعطيكم أكثر فأكثر... فقديماً كانت انكلترا على استعداد أن تتنازل عن مستعمراتها فى الهند ولا تتنازل عن شاعرها شكسبير، لكننا فى الوطن العربى نتنازل عن المبدعين والمفكرين ونتنازل عن رعايتهم ومنحهم الخلاص.

لكن أريد أن أقول : متى نستيقظ من غفلتنا هذه؟ وإذا قلنا أن الشلليات الثقافية والفنية فى مصر جعلت الحركة الثقافية والفنية راكدة فهل أقول أن العدوى انتقلت إلى بلدان عربية أخرى؟

هذا الكاتب رائد فى المسرح التجريبى العربى وإن كنت لا أبالغ إذ قلت أنه من أوائل المبدعين فى مسرحنا العربى. فالمسرح العربى ملئ بإبداعات حقيقية تحتاج منا أن نقف معهم وقفة صحيحة حتى تنطلق بالمسرح العربى إلى آفاق واسعة، ففى مصر يوجد المبدع العربى السيد حافظ، فى العراق يوجد المبدعان يوسف العانى وقاسم محمد وفى سوريا يوجد المبدعان كاتب ياسين وولد عبد الرحمن كاكى، وفى المغرب يوجد عبد الكريم برشيد والطيب الصديقى، ومن تونى عز الدين المدنى، أما أعمال هؤلاء المبدعين فتعتبر وثائق هامة فى المسرح العربى، فلو كانت ابداعات

هؤلاء الكتاب فى أوروبا لاهتزت لهم المساحات الفنية العربية أكثر من الساحات الفنية العالمية.

فى النهاية أريد أن أقول أن السيد حافظ مدرسة مسرحية لها كيانها وسوف يصبح مسرحه فى المستقبل ترثاً مسرحياً نادراً لأنه ينتمى للمسرح الجاد... المسرح المتطور وسوف يشعر به أكثر الأجيال القادمة الأكثر عطاءً والأكثر طموحاً... فأفكاره المسرحية ستظل دائماً فى قمة الخصوبة وفى قمة العطاء.

لندن – د. إسماعيل الإمبابى

هل يستطيع الكاتب أن يهرب من جذوره؟!
السيد حافظ أوزوريس
وحكاية الفلاح عبد المطيع

بقلم : فيصل السعد - الكويت

جريدة الراية (قطر) فى ١٨/٥/١٩٨٣

رفض الواقع مسالة تصعب ممارستها وبخاصة عند الذين لا يملكون البديل للواقع المرفوض.

فهؤلاء ليس أمامهم غير الهروب لا من أجل البحث عن بديل من أجل التناسى، الالتفات إلى وراء للتأكد من متابعة واقعهم لهم.

ومسألة الهروب هذه هى فى الحقيقة عملية ترسيخ للواقع، وتجذير لأيامه. ولذلك نجد حديث الهاربين لا يحتوى إلا على صفحات أراد هذا الإنسان أو ذاك الهروب منها، وتأكد بعد بدايته فى الهروب من استحالة التخلى عنها لأنها تعنيه كياناً، وإنساناً، وابناً شرعياً لها، ونتيجة طبيعية لسلوكياتها.

ترى هل لهذه الصفحات الكالحة، المرة، المجرحة، القاتلة من ايجابية؟

دعونى أتجرأ وأقول نعم.

إذ أن الصراع الذى يستحدث فى ذهن الهارب مع ذاته بين ندمه على الهروب لافتقاره للبديل وبين تبرير هروب أمام ذاته والمجتمع بكونه واقعاً ألغى الخطوات التى كان ينتمى إليها هذا الكاتب أو ذلك. وهذا الصراع هو الحصيلة الأفضل والمنبع المستمر لنتائج الكاتب الشاعر، المسرحى، الموسيقى، هو الذهنية الخصبة التى على استعداد مستمر لأن تورق.

السيد حافظ، مثقف مصرى، كاتب مسرحى، صحفى ناجح، صرخ من اجل الآخرين، غنى لهم، بكى لأجلهم، رفضه الآخرون، وقد تأكد من هذا الرفض حين استمر فى مسيرته والتفت إلى وراء فلم يجد إلا الريح. وفى تلك اللحظة تأكد أن كل شئ باطل وقبض الريح حمل أمتعته وجاء إلى الكويت رافضاً لواقع كاد أن يمزق حتى حروفه. فى بداية هجرته لم يكن يفكر إلا بالابتعاد عن دياره المحاصرة ذهنياً، وبعد أن استقر بدأ يفكر بكيفية ترجمة هوامشه الفكرية إلى مسرحيات من شانها أن تساهم فى تذكير الخطى المتناسية وتضطر أصحابها إلى الالتفات إلى صوتها المنسى. فكتب العديد من المسرحيات والمسلسلات التليفزيونية وله تحت الطبع

مسرحات : الجراد ، مهمة رسمية، القطار المسافر إلى القاهرة على رصيف رقم ٣، المزامير، زمن الواحدة بين دقيقة وساعة.

إضافة إلى دراسات: المسرح المصرى وقضاياه، المسرح التجريبى ضرورة لماذا؟ علامات فى المسرح المصرى.

إضافة إلى رواية تحمل اسم : مذكرات شاب فى العشرين.

صدر له قبل أيام – حكاية الفلاح عبد المطيع – ويضم هذا الكتاب ثلاث مسرحيات تؤكد عناوينها قلق الكاتب، خوفه من الناس ومن ذاته، فالمسرحية الأولى تحمل اسم : "ممنوع أن تضحك.. ممنوع أن تبكى" أو حكاية الفلاح عبد المطيع – أما الثانية فاسمها : علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا.. أما الأخيرة فاسمها : "الخلاص" أو " يا زمن الكلمة الخوف.. الكلمة الموت.. يا زمن الأوباش."

وكان قلق حافظ وحزنه محسوساً عند الكاتب" فقد كتب عنه فى مصر ، المغرب، العراق، الكويت ودول عربية أخرى، وتناولت موضوعات الكاتب مسرحياته المطبوعة سابقاً، عالمه، تطلعاته.. و.. يأسه.

١ – حكاية الفلاح عبد المطيع أو ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكى :

عبد المطيع : يا نفسية.. يا نفيسة.. الماء الساخن والملح.

نفيسه : ليس عندى حطب.

عبد المطيع : لماذا لم تخبرينى فى الصباح؟

نفيسه : لأنى كنت مشغولة.

عبد المطيع : فى أى شئ مشغولة يا امرأة؟

نفيسة : مشغولة مع أولادك.

عبد المطيع : لماذا لم تأخذى مع الجيران؟

نفيسة : لن أذهب إلى فاطمة ولن أحدثها ولن أذهب إلى السوق لأنه ليس عندى شئ لأقايضه ولا عندى نقود.

عبد المطيع : نقود .. نقود.. نقود.. ليحرق الله النقود واليوم الذى ظهرت فيه النقود.
نفيسه : المال يا سيدى هو لغة العصر.
عبد المطيع : العصر الذى يقيم فيه الرجل بالمال هو عصر مختل.
نفيسه : هذا هراء كلام ساذج وسخيف لا يقبله أى رجل عاقل.
الإنسان الذى يتحدث عنه السيد حافظ لا لون له. ولكنه اصطبغ بلون مفروض عليه وترك له الخيار بالسير فى دروب هذا اللون أو المراوحة فى مكان واحد.. هكذا أمر السلطان.. والفلاح عبد المطيع صديق حميم للفقراء المؤرق المؤلم.. وقد اصطبغت ملابسه بلون كالح، تجمعت فوقها أوساخ الحياة.
مرض السلطان وأعلن رئيس الشرطة ضرورة ارتداء السواد. وعبد المطيع لم يسمع بهذا الخبر.. تفاجأ عندما شاهد مجموعة فى المقهى يرتدون السواد.
قاده الشرطى إلى رئيس الشرطة فى حوار طويل لم يفهم نهايته ما يراوده ولم يعرف أن السلطان مريض وعليه أن يلبس ثوباً أسود لا يملكه:
رئيس الشرطة : قف يا أبله لا تتحرك.. وبصوت خشن وغاضب؟
عبد المطيع : إنه صديقى ويشير لرئيس الشرطة.. معجب بثوبى الممزق.. اعتقد بإنه اقتيد إلى مكتب رئيس الشرطة ليريه ملابسه المغرية.. ولذلك ظن أن رئيس الشرطة أعجب بملابسه. وقد أهدته إلى هذا الاعتقاد سذاجته فهو لا يعرف غير أخبار الزرع وموعد الحصاد.
ولذلك لم يكن يتحدث بخوف فهو لم يطرأ على باله بان يجب أن يحزن على السلطان علانية، إذ إنه لم يجرأ أن يضع اسمه بموازاة الذين يخصهم السلطان بالحزن :
رئيس الشرطة : كفى مزاحاً يا رجل.

عبد المطيع : لا ترفع صوتك هكذا أمام الشرطة.. إنهم يسكنون بالقرب منى.. لا داعى للغضب.. خذ الملابس لك ولن أخبر السلطان.

رئيس الشرطة : أنت ترفض الاستجابة والخضوع والمثول لأوامر السلطان.

عبد المطيع : الشعير فى السوق شحيح.. والحمار جائع.

رئيس الشرطة : رموز وغموض وكلمة السر التى بحثنا عنها يحكم على عبد المطيع بخمسين جلده كل صباح وكل مساء ولمدة أسبوع وحين سأله أحدهم لماذا قال :

عبد المطيع : لأن السلطان ورئيس الشرطة يريدان ثوباً ويتشاجران من أجله.

يشفى السلطان من مرضه بعد أسبوع من جلد عبد المطيع فيأمر الناس بأن يرتدوا ملابس بيضاء فرحاً بشفاء السلطان.

وكذلك لم يسمع عبد المطيع فيجلد لمدة أسبوع أخر واعتقد أن النزاع القائم بين رئيس الشرطة والسلطان على ملابسه لازال مستمراً.

ترى من هو السلطان ومن هو عبد المطيع؟ قد يفهمها البعض أن السلطان هو الزمن وعبد المطيع الإنسان.. وقد يكون الحياة وعبد المطيع المسير، وقد يكون القدر، وعبد المطيع الملتقى. ولكن تظل هذه الاعتقادات كلها صحيحة.

***

٢- علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا :

الفكر المسيطر على ذهن الكاتب، أو الشاعر، أو المسرحى، له الأولوية دائماً فى الانفساح على الورق، قد يلبس ألف لباس، ويحمل ألف لون، ولكن تظل النكهة الفاضحة هى السياقة إلى ذهن القارئ.

هذا العمل يعتمد على سجينين يتصوران ما يريدان. ويضم العمل اشارتين

كتبت الإشارة الأولى باللغة الفصحى ربما لأنها كانت مجرد تخيلات لسجينين عزلا عن العالم :

السجين ٢ : هذه المديه يلعب بها الأطفال.. لابد أن تحمل مسدساً وليس مديه كهذه.

"ينام ينظر إلى المستوى الثانى الذى يزداد ضوءاً.. تظهر امرأة فى خريف العمر ترتدى فستاناً أنيقاً.. غريباً فى الشكل:

المرأة : اترك هذه المدينة تعال إلى جوارى.. دعك عن اللعب بالمديه.

سجين ١ : إننى أفضل الجلوس هنا.. إن الحجرة مثل السجن.

المرأة : حقاً إن الغرفة بلا هواء نقى.. وبلا دفء.. وبلا شمس.. لكنها ليس سجناً.

بينما نجد الكاتب فى الإشارة الثانية للمسرحية والتى كتبها وبشكل متعمد باللهجة الدارجة المصرية وذلك – كما اعتقد – ليضع فاصلاً بين حالات الخيال والتصور، وحالات اليقظة.

فى هذه الإشارة لم يستطع أن يتخيل ما يريد كما فى الإشارة الأولى لأنهما –هو وزميله– كانا يعيشان لحظتهما الواعية وبالتالى فلا مجال للتخيلات:

سجين ٢ : أنا سرقت الفلوس من المحل وقتلته فعلاً.. سرقت مأمور الضرائب.

سجين ١ : أنت قتلت الخوف من الفقر.. حطمت الأغلال اللى فيك.

سجين ٢ : لكن أنت ذكى.

سجين ١ : أنا أصيل.

سجين ٢ : لا أنت بتشد الحاجات جوايا.

سجين ١ : احنا بنزرع مع بعضنا حاجة.. بنزرع بذرة.

سجين ٢ : احنا

سجين ١: لا.. احنا .. احنا..

سجين ٢ : وهو يهرب منه.. أنت عايز منى ايه.

من خلال هذا الحوار الجيد ندرك أن هناك هوه ذهنية كبيرة بين السجينين وربما كان أحدهما سياسياً والآخر بتهمة عادية أو ربما ما كانا فى السجن بل جمعهما مكان واحد ربما شارع، زمن، عمل، مقهى، وهكذا...

ولكن هناك ملاحظة لابد منها وهى إنه كان على الكاتب أن يظهر ملامح السيناريو فى هذه الأسطر القليلة.

سجين ١ : احنا بنزرع مع بعضينا حاجة.. بنزرع بذرة.

سجين ٢ : كان عليه أن يسأل : "انتو" بدل احنا. لأن هذا البسيط لا يفكر أبداً بإنه هو المقصود بكلمة احنا.

وهنا لابد من القول بأن السجين الأول إشارة لصاحبه، وأعطى نفس الإشارة لنفسه ليقول وهو فاتحاً عينيه بقوة :

سجين ١ : لا.. احنا.. احنا.

تظل هذه المسرحية.. أكبر من أن تحدد بزمن أو مكان.. إذ أن من الممكن تكرار الزمن، ومن الممكن أن يأخذ أى مكان دور السجين.

***

٣- الخلاص :

هذه المسرحية تتكون من ثلاثة حدود ولا تختلف فى جذور مضمونها عن السابقتين إلا أنها أخذت شكلاً آخر دفعنا إلى الحديث عنه.

فهى مسرحية شعرية، كتبت بالشعر الشعبى المصرى. وهناك فارق لابد من ذكره بين الشعر الشعبى الذى عرفت مصر بقوته وأصالته وبين الشعر المسرحى الشعبى الذى نجد فيه أحياناً الانتقال من وزن شعرى إلى آخر.. أحياناً الأتيان بمقاطع نثرية وذلك لضرورة إتقان الدور.. يعنى يظل هناك ثمة فارق بين الاثنين ولكن السيد حافظ حاول فى مسرحيته الشعرية أن يمزج بين مساحة الشعر الشعبى ومساحة الشعر المسرحى الشعبى إذ إنه

بقى فى إطار النفس الشعرى الحقيقى بحيث أن من الممكن أن تجمع مقاطع هذه المسرحية فى ديوان شعرى مطبوع.

هذا كل ما يمكن – واعتقد أفضل ما يمكن – أن يقال عن هذه المسرحية فهى تطرح فكراً مشابهاً لما طرحه الكاتب فى المسرحيتين السابقتين ولكن بألوان أخرى اشتركت فيها المجموعة، وسلام، والأم غالية، والرجال الثلاثة.. الخ. حاول الممثلون أن يتكلموا عن الخديوى والوضع الذى كان سائداً آنذاك والأوضاع المشابهة بعده.

ولكن يبقى الأسلوب الشعرى هو الملفت للنظر أكثر.

المجموعة :

وهات شالك غطى ايدينا
فى الدنيا برد يا روحى عليا
يا حبيبى يا حبيبى أنت عريسى
يا هوى يا هوى يا مسيسى
لاخد قميصك
وأغطى إيدك يا حبيبى
يا هوى مش حا تغزلنى
قميص حبيبى مغزلنى
يا عروسة يا عروسة
يا جمالك
ليلة الحنة يا عروسة
يا جمالك
ليلة الحنة يا عروسة
يا جمالك
قلبك اخضر يا عروسة

يا جمالك

خاتمة تعريفية

السيد حافظ هو من مؤسسى المسرح التجريبى فى الإسكندرية وقد مثلت له مسرحيات عديدة منها : حدث كما حدث ولكن لم يحدث شيئاًن الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء، كبرياء التفاهة فى بلاد اللا معنى... ومسرحيات أخرى كلها مثلت بين عامى ١٩٧٣- ١٩٧٥. وكان السيد حافظ قد مارس الإخراج فقد أخرج معظم مسرحياته إضافة إلى مسرحية الزوجة - لمحمود دياب - والجيل - ليوجين أونيل - وهناك سهرة للمقاومة أعدها الشاعر محمود درويش بالاشتراك مع الشاعر سميح القاسم. وأعمال أخرى عديدة قام الكاتب بإخراجها فى تلك الأعوام. كما أن أعماله كانت تظهر على المسرح تحت اسم "أوزوريس" الذى كان يعنى آنذاك، السيد حافظ.

نبـــذة مختصـرة

- فيصل عبدالحسن محيي السعد (العراق).
- ولد عام ١٩٤٢ في العراق ومقيم بالكويت منذ نصف قرن.
- أكمل المرحلتين الابتدائية والإعدادية بالعراق، وأكمل المرحلة الثانوية في مصر، ثم التحق بجامعة بيروت العربية ولكنه توقف عن الدراسة بعد الفرقة الأولى.
- عمل في الصحافة لفترة تجاوزت العشرين سنة، رئيساً للأقسام الأدبية في عدد من صحف الكويت ومجلاتها، كالرأي العام، والسياسة، والأنباء، والوطن، والرسالة، وصوت الخليج، والرائد، كما عمل مراسلاً للعديد من الصحف الخليجية مثل الراية والتراث (القطريتين)، وكتابات (البحرينية).
- نشر أولى قصائده عام ١٩٦٠.
- شارك في جميع المهرجانات التي أقامتها رابطة الأدباء بالإضافة إلى مهرجان بيروت عام ١٩٧٤.
- نشرت له مقابلات صحفية ودراسات أدبية عديدة.
- دواوينه الشعرية: آلام الزمن المعتم ١٩٧٠ – أمل أغنية قبل الموت ١٩٧٥ – دفتر الحزن ١٩٧٧ – الآثار الكاملة ١٩٧٩ – أغاني التراب ١٩٨٣ – أمطار الصمود ١٩٩١.
- مؤلفاته: أصوات أدبية– راشد السيف: حياته وشعره (بالاشتراك).
- ممن كتبوا عنه: خالد سعود الزيد، وأحمد أبومطر، وخالد محيي الدين البرادعي، وياسين رفاعية، وعلي عبدالفتاح، وعامر الحلواني.

عنوانه: السرة قطعة ٣ شارع ٤ منزل ٤٤ – الكويت.

حكاية الفلاح عبد المطيع
كوميديا السيد حافظ الباكية
بقلم : عبد اللّه هاشم

مجلة الشراع اللبنانية - ١٩٨٤/١/٣٠

تتوالى مسرحيات السيد حافظ فى الظهور وها هو كتابه الجديد يؤكد إصراره على المسرح التجريبى الذى يحاول تأكيده فى المسرح المصرى خاصة والمسرح العربى عامة.

والكتاب يحمل ثلاث مسرحيات هى كوميديا "حكاية الفلاح عبد المطيع" "علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا" "الخلاص" كما يضم الكتاب بعض الدراسات التى كتبت عن مسرحه فى مصر والبلاد العربية وهى حسنة لنعرف أين يقف السيد حافظ من الحركة المسرحية.

ويبدو إصرار السيد حافظ على المسرح التجريبى ويبدو أنه الكاتب المسرحى المصرى الآن الذى يكتب هذا اللون من المسرحيات التجريبية فى الوقت الذى صمت كثير من كتاب المسرح الجادين وانتشر المسرح التجارى الهزلى "الفارس" بشكل وبائى.

وسنتناول كل مسرحية على حدة وفى النهاية سنرى أن الرابط بينهما قد تم لأن الثلاث مسرحيات وكل مسرحيات السيد حافظ تحمل رؤية عميقة وجادة وهى الوقوف مع الإنسان البسيط ضد القهر والظلم الاجتماعى والسياسى.

-1 كوميديا "حكاية الفلاح عبد المطيع"

على ما اعتقد أن هذه أول مرة يكتب السيد حافظ مسرحية "كوميدية" ترى لماذا اختار المؤلف الكوميديا هذه المرة لتوصيل تجربته المسرحية؟ إن الكوميديا بمعناها التقليدى هى قدرتها على إثارة الضحك لهذا فإننا يجب أن نضع نصب أعيننا قدرة الكوميديا الحقيقية على أن تلعب حياتنا دوراً لا يقل أهمية عن دور العلم أو دور السياسة ولذلك فمن الأمور البالغة الأهمية أن نعيد النظر فى وظيفة الكوميديا ذاتها بوضعها مسرحيات فكاهية ونعيد النظر فى الرأى التقليدى الذى يقول أنها تقوم على تصوير الشذوذ المثير للضحك بهدف السخرية منه وإصلاحه ونحدد مفهوماً جديداً

على ضوء أحداث النظريات النقدية فى العالم والتى تقول أن مسرحيات "الفارس" – التى تنتشر فى مصر الآن – شأنها شأن الميلودراما تعتمد على المبالغة والعنف ليس بمعنى القسوة وإنما بمعنى التطرف.
أما الكوميديا الحقة فهى شئ بعيد عن هذا، صحيح إنها تضحك ولكنها تتوسل بالإضحاك إلى تجسيم رؤيا معينة للكاتب فى الحياة وفى العلاقات الإنسانية وربما فى المجتمع ذاته والعصر بأسره ولذلك فالكاتب الكوميدى بهذا المعنى هو كاتب جاد فى أساسه وان توصل بالإضحاك ليجسم رؤياه وهذا ما ينطبق على السيد حافظ ومسرحيته "حكاية الفلاح عبد المطيع" التى كانت فى الأصل قصة قصيرة له بعنوان "نفوس ودروس من سلسلة البحوث" من مجموعة سمفونية الحب فالمسرحية تقوم على موقف كوميدى يتلخص فى أن الفلاح عبد المطيع هو نموذج للإنسان المصرى العادى يهبط – للسوق هو وحماره يبحث من يعطيه حفنة فول لأطفاله وحفنة شعير لحماره فيقابله صاحبه مرسى وهو يلبس ملابس سوداء ثم يردى أم مرسى ترتدى السواد يعزيها فى أن قريب لها قد مات ولكنهما ينكران ذلك ويستهجنا لباسه الأبيض ويهربان منه ولكنه حين يمعن النظر فى السوق يجد أن الكل يلبس السواد.. ونقبض عليه الشرطة وترميه فى السجن.. ويعرف السبب أن عين السلطان مريضة ولهذا صدر فرمان كى يرتدى الجميع ملابس سوداء حزناً على عين السلطان، ولم يكن عبد المطيع يدرى فى قريته بهذا الفرمان ولكن هذا لم يحرمه من جلده وحبسه.
"المنادى : يا أهل القاهرة.. فرمان من سيدنا الوزير إلى الشعب العظيم الحاضر يبلغ الغائب سيدنا السلطان مريض شفاه الله.. وباسم السلطان نعلن الحداد فى البلاد.
وترتدى كل البلاد الملابس السوداء ويمنع الختان والاحتفال بالعرس أو أى

احتفال لحين شفاء السلطان ويصلى الجميع ركعتين بعد كل صلاة طالبين من الله الشفاء لعين السلطان "قنصوه الغورى" "ص٢٥" ثم يعود من قريته للسوق مرة أخرى وهو يلبس الملابس السوداء ويقبض عليه مرة أخرى ويرمى فى السجن ويعرف هناك أن السلطان قد شفى وأمر بلبس الملابس البيضاء.. وفى النهاية لا يجد "عبد المطيع" غير أن يطيع :

الجوقة : خرج عبد المطيع من السجن فى اليوم السابع..

يظهر عبد المطيع على المسرح وعلى جسده آثار الضرب يخلع كل ملابسه حتى يصبح عارياً إلا من سرواله..

عبد المطيع : أى الألوان تحب أن ارتدى يا مولاى "ص٦١.."

ولهذا يقرر السلطان عندما يعلم بحكايته أن يعينه قاضى القضاة.. لاحظ السخرية هنا – ولكن عبد المطيع يرفض..

عبد المطيع : لا يا سيدى أنا لا أريد أن أكون قاضى القضاة.. أنا أريد أن أكون من العراة ويضحكون بينما هو يبكى "ص٦١."

إن السيد حافظ يقدم لنا شخصية عادية تمثل أغلبية – مقهورة مطيعة وموقفاً كوميديا من الدرجة الأولى ينطبق عليه ما قلناه سلفاً عن رسالة الكوميديا، وقد اختلف مع البعض هل لابد للكاتب الثورى الملتزم أن يقدم لنا شخصياته ثورية رافضه للواقع التى تعيشه وتموت فى سبيل مبادئها؟! ولكن الفن فى رأيى هو الذى يحرك فينا كمشاهدين وقراء السؤال.. وقد نجح السيد حافظ فى إلقاء هذا السؤال، وعلينا نحن البحث عن إجابة وهى رسالة المسرح الجديد، والسيد يقدم شخصية عبد المطيع بكل سلبياتها وقهرها ولؤمها حتى يستطيع أن يدرك لنا أن نجيب أو نشاركه فى سؤاله عن عبد المطيع ولماذا هو مطيع وعلينا نحن أن نشاركه فى البحث عن إجابة.

أما من حيث الشكل فكعادة السيد حافظ قدم هذه المسرحية مستفيداً من

جميع الأشكال المسرحية فكل فصل من فصول المسرحية يتكون من عدة مناظر وعدة مشاهد ويستعمل المؤلف الكورس والجوقة ماراً بالكلاسيكية والواقعية فى بعض المشاهد والعبثية والارتدادات لنعرف الماضى عن طريق تسليط الأضواء وديكور تجريدى مؤكداً إنه استفاد من جميع الأشكال المسرحية وقد نجح فى صهر هذا كله ليقدم لنا كوميديا.. ولكنها كوميديا باكية.

أما عن مسرحية "علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا" فهى تدور حول شخصية مسجونين والسجان يقول لهم أن الطعام والحرية سياتيان بعد أن تنتهى الحرب الخارجية فالشخصية الأولى السجين.

"١" شاب يحلم بالثورة للفقراء والمطحونين ويريد تحقيق هذا بالمثالية محققاً عالماً يشعر فيه الإنسان بالأمان والسجين "١" هذا العالم الذى تعيش فيه سجن وعلينا نحن السجناء أن نتحرر منه نتحرر من كل شئ يحطم آمال الإنسان (ص٦٩).

ولكن أفكاره التى ينادى بها مرفوضة من كل من حوله من حبيبته، من أمه، من السلطة، ولهذا يشعر بأنه محاصر فالسجين الذى يصوره المؤلف هو سجين وهمى للالتجاء لنا بشخصيته المسجونة والمقهورة مع أفكارنا.

السجين "١" إننا محاصرون.. أشعر إننا محاصرون.. أتفهمين.. محاصرون من كل شئ من صاحب البيت.. من البواب.. من رئيس التحرير فى الجريدة.. من هؤلاء الفلاحين الذين يعيشون كالحيوانات ولا يشعرون بالظلم الواقع عليهم، محاصرون بالغلاء وبالشر وبالقيم التى يتحكم فى أقدار هؤلاء التعساء.. ولا تفكرى كثيراً بالمبادئ مثل الحلوى ونحن مثل الذباب يحاصر الحلوى قد ينال نصيبه أولاً .. "ص ٧٠.."

أما السجين "٢" فليس له أفكار سوى أن يجد الطعام ويحيا حياته بكل ماديتها فهو سجين هذه الحياة متزوج من أربع ولا هم له سوى المرأة

والأولاد.. رغم حياة الحضيض التى يحياها.. فهو يقول لزوجته النوبية حين تزوره فى السجن تسأله عن قيمه..

السجين "٢" : قيم؟ أى قيم يشتريها المجتمع الآن؟ فى مجتمع ابنك.. فيه فى ملجأ أى قيم يا امرأة؟ تركت لك القيم.. ما الذى أتى بك بدون هدايا؟ "ص ٩٨.."

ويصطدم المسجونان ويواجهان بعضهما فأفكارهما مختلفة.. ويحاول السجين "١" أن يغير من مفاهيم السجين "١" أن يغير من مفاهيم السجين "٢" بالحلم بالثورة على الخوف على القهر وخلق حياة أفضل للإنسان له وللأولاد ولكن عليهما أن يهربا من هذا السجن أولاً ويبدو أن السجين "٢" قد اقتنع بعض الشئ ولكن يبدو أن هناك فرقاً بين الحلم والحقيقة لأن السجن والسجان أقوى منهما فلهذا يصرح السجين ٢ :

سجين "٢" : "يمسك السجين ١" أنت ضحكت عليا خدعتنى بكره أجمل بكره مش جاى قف..

وتندرج مسرحية "الخلاص" على نفس النغمة وإن كان المؤلف يستخدم فترة حرب الاستنزاف على جبهة قناة السويس قبل حرب أكتوبر حيث يقدم لنا المؤلف عائلة تعيش فى مدينة السويس لها ولدان على الجبهة، وتحيا هذه العائلة من الأولاد والأم والأخوات على أمل استخلاص وتحرير الأرض المحتلة والعودة للحياة.. الطيبة الكريمة، ولكن التحرير لابد أن يكون من الداخل حتى يتم تحرير الوطن من الاستعمار الخارجى..

صابر : إحنا فينا خوف اللى فوق خايف على كرسيه واللى تحت خايف من اللى فوق واللى فوق بيضحك على تحت واللى تحت نفسه يطلع فوق.. لو كلنا فوق سوا وننزل تحت سوا كنا فى المحنة عرفنا معنى المواجهة.. إن قضية السيد حافظ هى قضية الوطن العربى الحقيقية.

التجريب في مسرح السيد حافظ
بقلم د. مصطفى رمضاني

يعتبر السيد حافظ من المبدعين الذين ظلوا يشتغلون في صمت، ولكن أعماله كانت تخلف أصداء طيبة نظرا إلى أسلوبها المثير وتقنياتها المستفزة. ولعل نظرة خاطفة إلى عناوين مسرحياته تؤكد هذا الطابع الاستفزازي الذي يثير الغرابة، ومن هذه العناوين مثلا "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، و"الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء"، و"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"، و"حبيبتي أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان"، و"هم كما هم ولكن ليسوا هم الزعاليك"، و"حبيبتي أميرة السينما"، و"سيزيف القرن العشرين".

وقد لحقت هذه الغرابة طريقة تقسيم المسرحيات أيضا. فهو لم يقسم مسرحياته حسب الطريقة التقليدية إلى مشاهد وفصول، وإنما قسمها تقسيما ينسجم مع طبيعة الموضوع المعالج. وهكذا نجده يستخدم في مسرحية "الطبول الخرساء" مصطلح "التحول" بدلا من الفصل، فيقسمها إلى ثلاثة تحولات. وفي مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث، يلغي كل الفصول، ويقرب بين تقنية القصة وتقنية المسرحية، ليبدأ بما سماه "مسودة خاصة"[٣٧١]. أما في مسرحية "حبيبتي أميرة السينما"، فيقدم مصطلح "لقطة" باعتباره مصطلحا من مصطلحات السينما، في حين يوظف مصطلح "الجسر" في مسرحية "ستة رجال في معتقل"[٣٧٢]، لأنه يعكس معنى العبور الذي يتحدث عنه هذا العمل من خلال المقاومة الفلسطينية. ويستخدم مصطلح "الإشارة" في مسرحية "علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا"، نظرا إلى الطابع الرمزي المكثف لشخصيات المسرحية والدلالات المعقدة التي تخفيها. ولما كانت مسرحية "الخلاص"[٣٧٣] تتحدث عن صراع

(٣٧١) المسرحيتان مطبوعتان بسلسلة أدب الجماهير، الإسكندرية، ١٩٧٢.

(٣٧٢) المسرحيتان مطبوعتان في كتاب واحد ضمن مركز الوطن العربي، الإسكندرية، ط٢، ١٩٨١.

(٣٧٣) المسرحيتان مطبوعتان كذلك في كتاب واحد ضمن مطابع صوت الخليج، الكويت، ١٩٨٢.

الشعب المصري ضد العدو، والحدود التي فرضها عليه نفسيا واجتماعيا وسياسيا، فقد فضل استخدام مصطلح "الحد"، وهكذا...

وبما أنه كتب لمسرح الأطفال، فقد أبى إلا أن يطبع هذا اللون من المسرح بالتجريبية كذلك، وإن ظل مشدودا إلى التراث عامة وإلى الحكايات الشعبية على وجه الخصوص. ومن بين أعماله المسرحية الخاصة بالأطفال نذكر "الشاطر حسن"، و"ساندريلا"، و"سندس"، و"فارس بني هلال"، و"علي بابا"، و"عنترة بن شداد"[٣٧٤]، وهي كلها مسرحيات تربوية تستوي حكايات شعبية قصد التوجيه والتربية الفنية، وتعتمد على لغة شاعرية بسيطة، ولكنها في نفس الوقت تشغل الذهن وتحث على التفكير.

وفي كل أعماله، يظل موضوع العدل والديموقراطية والصراع الاجتماعي من أهم الموضوعات التي عالجها هذا المبدع؛ ولكن كل مرة بطريقة مختلفة وبأسلوب مغاير، ولا شك في أن لارتباطه بمثل هذه الموضوعات ما يبرره ذلك بأن السيد حافظ من المبدعين الذين ينتمون إلى جيل التمرد بسبب معايشته لأخطر الهزائم العربية. وكما يقول عنه سعد أردش: "كاتبنا إذن من جيل عاش صباه ويعيش شبابه ملتاعا يكتوى بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن أن يعيش عصر التحرر والاشتراكية والعدالة والعتق من كل ما كان يثقل كواهل الأجيال السابقة"[٣٧٥].

ولما لم يعش عصر التحرر والاشتراكية فقد أراد يعيشه في الحلم مع أبطال مسرحياته، لذلك نجد أن أغلبهم يجسدون هذا الحلم بنوع من التفاوت، ولكنهم جميعا يعيشون المفارقة الإشكالية ذات الطابع

---

(٣٧٤) طبعت كل هذه المسرحيات في دار آزال، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
(٣٧٥) من مقدمة مسرحية حبيبتي أميرة السينما، ص: ٥.

الدونكيشوطي بين أحلامهم وواقعهم المر. لذا فهزيمتهم هي هزيمة جيل بكامله، الشيء الذي جعل المؤلف يعيد النظر في كل شيء بما في ذلك وسائل الإبداع التقنية، لأنها في نظره جزء من هذا الواقع الذي لم يفرز غير الهزائم. وقد رأى أحد الدارسين أن مسرح السيد حافظ كتب من أجل القرن الواحد والعشرين، لأنه مسرح تنبؤي يقوم بعملية الاستشراف الحضاري. يقول الدكتور إبراهيم عابدين: "مسرح السيد حافظ ربما يكون هو المسرح المتمخض عنه مسرح القرن القادم، ومسرحه جدير بالتأمل والدراسة... فهو يحاول أن يجد صيغة جديدة، وهو أيضا يبحث عن أشكال متقدمة تتعدى ما عرفناه من الأشكال المسرحية من أرسطو إلى اللامعقول وبريخت..." (٣٧٦). ويرى ناقد آخر أن محاولات هذا المبدع الطليعي "تجاوزت حد التمرد إلى حد الثورة على كل التقنيات المعروفة وغير المعروفة"(٣٧٧).

إن معنى التمرد في مسرح السيد حافظ لا يعني إلغاء التراث وما يرتبط به من قضايا فكرية وفنية وغيرها، ولكنه يعني وضع كل شيء موضع الدراسة والنقد. لهذا نجده يستلهم عناصر التراث ويوظف أحداثه وشخصياته توظيفا معاصرا، ويساهم بذلك في بناء صرح الحداثة المسرحية.

ولعل مسرحيته "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري"(٣٧٨) من أجود أعماله التي تعامل فيها مع التراث الإسلامي تعاملا نقديا، ذلك بأنه استلهم إحدى الشخصيات الإسلامية التي كانت لها مواقف متقدمة فيما يخص قضايا اقتصادية واجتماعية وإنسانية. فأبو ذر الغفاري يتحول في هذا

---

(٣٧٦)دراسات في مسرح السيد حافظ،ج١، مطبعة مدبولي، مصر، ١٩٨٨، ص:١٢٦.
(٣٧٧) مصطفى عبد الغني، المسرح المصري في السبعينات، سلسلة المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٤٢٨، ١٩٨٧، ٦٥.
(٣٧٨) شارك في تأليفها معه محمد يوسف –مطابع صوت الخليج، الكويت، ١٩٨١.

العمل إلى مناضل ثوري يناضل ضد السلطة التي صادرت حرية التعبير وأقرت القمع والإرهاب محل الديموقراطية، وتتجاوز ثوريته حدود المكان والزمان لتصبح قضيته قضية الإنسان المضطهد.

وعلى هذا الأساس يمكن الحديث عن عملية تثوير الشخصية الإسلامية من منظور معاصر. فحتى وإن كان أبو ذر في المسرحية رمزا لأي إنسان مضطهد، فإنه مع ذلك يحمل كثيرا من سمات الشخصية التراثية كما تحدثنا عنها المصادر. وهذا يعني أ، المؤلف احترم شروط التعامل مع التراث، ولم يقم بإسقاط سياسي متعسف كما يفعل كثير من الكتاب الذين يختفون وراء الشخصيات التاريخية لمواجهة التناقضات السائدة. فعملية الاستلهام التراثي عنده "تشير إلى عملية الوعي والإدراك من خلال ملحمة الصراع والمتناقضات في عالم الواقع والخيال"(٣٧٩).

تتكون المسرحية من ثلاث بؤر مسرحية. ومصطلح البؤرة هنا يقابل المصطلح التقليدي "الفصل". البؤرة الأولى بعنوان التفسير، والثانية بعنوان الإدراك، أما الثالثة فبعنوان الموقف. وتترابط هذه البؤر فيما بينها ترابطا جدليا، لأن كل بؤرة تؤدي إلى البؤرة الموالية بشكل عقلاني وتفاعلي. كما أنها كلها تخدم الفكرة المحورية في النص بطريقة تصاعدية، وما هذه الفكرة غير وظيفة الفكر الثوري في مجتمع استبدادي.

وقد جسد معنى الثورية في شخصية أبي ذر؛ وهو بذلك يستلهم جوانب مشرقة من حياة بعض الصحابة الذين عرفوا بمثل هذه المواقف المتقدمة في جانبها الاجتماعي والاقتصادي.

فمن المعروف أن ابن سعد جعل أبا ذر ضمن الطبقة الثانية من أصحاب رسول الله ﷺ، ووصفه بأنه كان يغضب للحق بسرعة ويدعو إلى

---

(٣٧٩) محمد عزيز نظمي، السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعين مركز الوطن العربي للنشر والإعلام، الإسكندرية، ١٩٨٨، ص: ١٧.

القوة لصالح العدالة. ويروي عنه ا، الرسول عليه السلام قال له يا أبا أذر ماذا تفعل إذا استأثر أمراؤك بالفيء، فأقسم أبا ذر بأنه سيستعمل سيفه حتى يرد الحق لأهله(٣٨٠).

ويبدو أ، السيد حافظ استفاد من سيرة هذه الشخصية، لذلك وجدنا كثيرا من مظاهر التناس في عمله. وهي كلها تناصات خارجية تحيلنا على مرجعيات تاريخية حقيقية، ولكن أبعادها ذات طابع رمزي خالص، مما يجعل الأحداث والشخصيات علامات دالة تملك قابلية تعدد القراءات والتأويلات ضمن سياق خاص هو موضوع العدالة والديموقراطية، كما يجعل العمل في جوهره يأخذ منحى تجريبيا داخل عملية التأصيل الشاملة.

فمنذ البداية، يشعرنا المؤلف بوعيه التأصيلي حين يستغل تقنية الراوية المعروفة في قصصنا الشعبي. وهي تقنية موسومة بالحياد عادة، ولكن السيد حافظ يأبى إلا أن يكسر هذه القاعدة، فيجعل الراوي – أو الكورس– يتحدث بلسانه ويعبر عن مواقفه تجاه الصراع الذي يخوضه أبو ذر:

المؤدي: وتموت غريبا في أرض الله الواسعة.
وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة.
وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا.
بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا(٣٨١).

ويتضح مظهر التناص في هذا المشهد الأول جليا، لأنه يحيلنا على قصة نفي عثمان بن عفان لأبي ذر إلى الربذة حيث مكثت حتى وافته المنية وبجانبه زوجته التي لم تجد ما تكفنه به(٣٨٢). غير أن المؤلف قام

(٣٨٠) عن ابن سعد، الطبقات الكبرى، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، مجلد ٤، ط١٩٥٧، ص: ٢٢٦.
(٣٨١) ظهور واختفاء أبي ذر، مطابع صوت الخليج، ص: ١٣.
(٣٨٢) الطبقات الكبرى، مجلد ٤، ص: ٢٣٢-٢٣٣.

بعملية انزياح للنص الأصلي، وقدم هذا الحوار ليكون بداية التوتر، رغم أنه في الأصل يوحي بنهايته مادام البطل قد مات، وبموته ينتهي ذلك التوتر. ولكن فعل الموت يحمل بعدا رمزيا لأنه يشكل بؤرة من بؤر هذا التوتر لاسيما عند السلطان فاتك. فالموت يصبح فاعلا في إقلاقه رغم طابعه السكوني، ويحيل على معنى البعث الذي يؤمن به المؤلف باعتباره ولادة استشرافية للحق والعدالة.

وحتى يؤكد الطابع التأصيلي لهذه المسرحية ويلتحم أكثر بالجمهور العربي الشعبي، استلهم فضاء الحلقة بديلا للحشبة الإيطالية لأنه فضاء يلائم طبيعة الشخصيات المسرحية. وقد قسمه إلى أركاح، كل ركح يختص باحتضان الحالة أو الزمن أو الموقف المناسب له. وهو تقسيم ينم عن وعي المؤلف بمكانة الفضاء المسرحي داخل العمل المسرحي، ما دام الفضاء هو الذي يتحكم في كل الأدوات السينوغرافية، وعلى أساسه يتصرف المخرج في تقنيات العرض. ولتأكيد هذه العملية، استعان بالإنارة وجعلها تفصل بني الأركاح الثانوية داخل الركح الأساسي، ليظهر بذلك الزمان أو المكان من خلال البقع الضوئية والبعد السيميائي الذي تحمله. وتقوم هذه البقع بوظيفة أخرى تتمثل في تعويضها للراوية عن طريق الومضة التراجعية، فتنقلها من ركح إلى آخر يفيد –في النص– معنى تغير الزمان والمكان أو الحدث المسرحي دون الاستعانة بوسائل التلقين التقليدية. كما أنها تسعفنا في معرفة الشخصيات والتطور الذي يلحقها عن طريق المونولوج، لأن كثيرا من الجوانب النفسية لا يمكن للغة العادية أن تعبر عنها؛ لذلك يستعين المؤلف بلغات أخرى حركية أو بصرية أو غيرها لتقوم مقامها.

وكذلك الشأن بالنسبة إلى وظيفة الراوية، لأنه لا يستطيع أن يعبر بأصالة عن بعض الكوامن الدقيقة. لذلك فضل السيد حافظ أن يستعين بزوجة أبي ذر لتقوم بهذه المهمة حين يتعلق الأمر بوصف شخصية

زوجها، ويأبى إلا أن يكسر هرمية تسلسل الأحداث ليبدأ المسرحية من نهايتها. وهذه العملية مقصودة لتكسير نمطية التفكير عند المتلقي، وهي نمطية تقتضي البدء من البسيط إلى المركب.

من هنا نجد أن المسرحية تبدأ بوصف حالة أبي ذر الغفاري في مرحلة حياته الأخيرة وهو يلفظ أنفاسه بين أحضان زوجته. وهذا المشهد يحدد معنى الاختفاء كما يقتضي المنطق، لأن فعل الموت لا يؤول إلا إلى هذا المعنى. ولما كان المؤلف يؤمن بالنزعة الاستقبالية، فقد حدد هذا المعنى من خلال فعل البعث الثوري. لذا أصبحت مرحلة الاختفاء عنده تمهيدا أو تبشيرا لمرحلة الظهور. ومن ثم نفهم أن وجهة المؤلف تتجه نحو المسرح الملحمي، وهي وجهة ستطبع كل المسرحية كما سنبين ذلك فيما سيأتي. وحتى نتعرف إلى هذه الشخصية الملحمية في النص، نقف عند هذا التصريح لزوجته التي تعرفنا بحقيقة أبي ذر:

(بقعة ضوء على امرأة تجلس بجوار أبي ذر الغفاري الذي يبدو عليه أنه في الحشرجة الأخيرة).

المرأة: (زوجة أبي ذر)

يا سيدي ومنبت الفكر الشريف، يا حلم الرجال الخصيب، ومنبت الفكر الشريف، تسلقت أفكارك حوائط البوت الضيقة المختنقة وسقوف الأكواخ. بين كل حانة وحانة مسجد، وبين كل لص ووال جمع من الفقراء والمساكين، وبين الحق والباطل سجون الجلادين... وأنت هنا.... تشرب رملا وتأكل رملا هنا إلى جواري، وهناك في المدينة بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية وبين صوتك وصوت الناس التضليل والضلال المبين، وبين كل مضغة ومضغة من الطعام قلق المجاعة، يا شريدا... استيقظ يا أبا ذر، يا غريبا منفيا حدق في الأفق الأزرق واستيقظ(٣٨٣).

---

(٣٨٣) المسرحية، ص: ١٤.

وحتى يعطي للمسرحية بعدها الملحمي، يتجاوز السيد حافظ الطرح الكلاسيكي الأرسطي فيما يخص تقسيم قاعة العرض وعلاقات الإنتاج المسرحي. لهذا نراه يكسر الجدار الرابع الذي يفصل بين المبدعين/ الممثلين/ والجمهور ليصبح الحوار مفتوحا، فيشارك هذا الجمهور في الحوار والمناقشة، ويصير بذلك فاعلا في العرض المسرحي.

ومن المؤكد أن هذه المشاركة الكلية في العمل المسرحي لم تكن لتتحقق لولا أن الحدث المسرحي الذي اعتمده المؤلف يرتبط بالواقع، وبالتناقضات التي تتخبط فيها هذه الجموع المستضعفة، والمتربصة بفرصة الخلاص من كل أنواع القمع والكبت والمصادرات. ولما كانت أحداث المسرحية ترتبط بهمومهم، فقد وجدوا فجوة للتنفيس ولإفراز مكبوتاتهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية.

إن أبا ذر الغفاري كما يصوره النص المسرحي ليس صحابيا يملك الفقه والسنة فقط، ولكنه مناضل وهب نفسه لخدمة هؤلاء المستضعفين. لذلك فهو لا يفرق بين حياته وموته، وبين بيته ومنفاه، لأن الأشياء لا تتحدد بوجودها المادي فحسب، ولكنها تتحدد بمدى تأثيرها في الحياة كذلك؛ وهو الأمر الذي يفسره أبو ذر حينما يقر أن غربته هي أن يرى الناس جياعا يهدهم الظلم والانكسار:

صوت ١: أبو ذر..

صوت ٢: من أين أتين؟ من بيتك أم من منفاك؟

أبو ذر: لا فرق.. منفاي أنين الجائع وانكسار المظلوم وجوع الفقراء

صوت ٣: أنت بيننا ولا ندري؟؟

أبو ذر: وأجوع وأعرى وأصرخ، وأنادي: يا فقراء، يا مظلومين، يا جائعين اضربوا بسيف الجوع[٣٨٤].

---

(٣٨٤) المسرحية، ص: ١٥-١٦.

فالنص يطرح معادلات جديدة تعتمد على منطق الواقع وليس منطق الحقيقة ليكسر المفاهيم السائدة تجاه بعض الأشياء والقضايا. وهذا الطرح يعتمد على تقنية أساسية في المسرح الملحمي، ونعني بها تقنية التغريب، ذلك بأن المؤلف يسعى إلى مخاطبة ذهن المتلقي قصد تحريك بنية الإدراك عنده. فهو يقدم الأحداث والمفاهيم بشكل مثير وغريب حتى يستفز ذهن المتلقي ويقلقه؛ ومن ثم يحرك فيه فضول التساؤل والبحث والتفكير. وبهذا يكون مسرح السيد حافظ مسرحا يصادر كل فرجة عاطفية تعتمد أسلوب التلقين والاستيعاب، لأنه ليس مسرح متعة ولكنه مسرح عقل وتفكير وجدل.

إن السيد حافظ يعتمد على التغريب الملحمي إذن قصد إشغال ذهن المتلقي لحل أبعاد الأحداث المسرحية أولا، ولفهم العلاقة التي تربط هذه الأحداث بالواقع الفعلي ثانيا. فهناك صلات متعددة الوشائج بين واقع المسرحية باعتباره مجموعة من العلامات الدالة "signes" ،وبين الواقع الفعلي باعتباره مجموعة من الأحداث والأفعال والعلاقات. لهذا فالخوف لم يعد صفة معنوية تحول دون تحقيق الغايات، ولكنه صار مخلوقا حيا تمتد سلطته وقمعه ليلاحق المضطهدين والمحرومين في المنازل والمساجد والأسواق، وفي كل مرة يظهر هذا الخوف بمظهر جديد ويتقنع بألف قناع وقناع، حتى صارت حياتهم منفى وغربة قسرية:

صوت ٥: لقد أصمنا الجوع، وأخرسنا الفقر.

أبو ذر: لا... لا... لم يكن الجوع ولم يكن الفقر (يحدق في وجوههم ثم تتغير نبرة صوته).

لا... لا... يا أصحابي، الخوف هو الذي أصمكم وأخرسكم. لقد رأيته بعيني يدخل بيوتكم في الليل مدعيا أنه من رجال الشرطة السرية، مدعيا أنه من رجال العيون السرية (يتقدم نحو المسرح) جئت لفصل الناس عن الناس... جئت (يخطو نحو المسرح) لأنذركم.. أنه عصر

الموت للروح، هل تدركون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعا وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟؟ [٣٨٥].

ويتأكد من طرح السيد حافظ هذا أنه يؤمن بأن الإنسان هو خالق واقعه وليس العكس. فهؤلاء الفقراء هم الذين ساهموا في خلق مصائرهم بخوفهم واستكانتهم. لهذا فهم ينتظرون البطل الذي يخلصهم من غربتهم، وهو ما يخشاه أبو ذر. فإذا كان الفقراء يخشون الخوف والمواجهة والموت، فإن أبا ذر عكس ذلك يخشى صمتهم وخوفهم وانتظارهم، لأن في صمتهم ذاك يعشش الخوف ويكبر الموت. لذلك نراه يحثهم على تمزيق رداء الصمت وتكسير جدار الخوف، لأن الزمن زمن الفعل والحركة والكلمة المرتبطة بالفعل، ولأن الموت نفسه يخشى الحركة والفعل، ولأن الكلمة وحدها لا تجدي.

إن هذه الدعوة تستند إلى مبدأ التحريض، وهو مبدأ أساسي في المسرح الملحمي يتوخى تكوين المتلقي إيديولوجيا. لذلك نلمس بوضوح أن المؤلف يقرن هذا التحريض بأبي ذر في كثير من الأحداث ليصبح هو نفسه صوته المعبر عن موقفه وأفكاره، كما نجده ينطق باسم المؤدي أو الكورس حينا آخر. ولما كان مبدأ التحريض الملحمي يجعل الواقع مرجعا للثورة على التناقضات السائدة، فإنه يعتمده مرجعا مرة أخرى لطرح البديل الإيديولوجي. فسكان مدينة "فردوس الشورى" هم الذين ساهموا في خلق واقعهم المتردي بخوفهم وصمتهم. لهذا فبديلهم يكمن في أيديهم، إذ بإمكانهم أن يغيروا هذا الواقع بقتل خوفهم وصمتهم. إلا أن السيد حافظ يقرن هذا البديل بأبي ذر ما دام يحمل فكرا ووعيا شعبيا جماهيريا، وما دام صوته يمتد إلى كل الفقراء والمضطهدين. لهذا سيكون موقفه بالطبع موقفا بطوليا ملحميا. فلما يئس أبو ذر من فعل المهادنة والطاعة والصمت

(٣٨٥) نفسها، ص: ١٦.

عند فقراء المدينة، لجأ إلى الفعل ليبرهن لهم أنه بالفعل وحده تتحقق الأهداف. ويعد فعل أبي ذر هذا تجليا لغاية الأبعاد الملحمية في الإبداع: أي تصدير الثورة.

إن المسرح الملحمي عند بريخت يجعل من التغريب وسيلة لتحقيق الثورة على كل الهياكل الاجتماعية والسياسية المتعفنة. فليس كافيا أن يشارك المتلقي في الفعل المسرحي داخل قاعة العرض، لأن الأهم من ذلك أن يؤدي الفعل المسرحي إلى الفعل الواقعي، وإلى الفعل الذي يحقق المساواة والعدل في المجتمع. ومن ثم فالفعل الملحمي يتحقق في مسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" عبر رد فعل أبي ذر تجاه صمت سكان المدينة. وهو رد فعل يأخذ صبغة التحريض :

الكورس : الطاعة شيء هام، لكن.. طاعة من؟ ولمن؟...

تتحول
لا أتحول
تتذمر
أتذمر
تتمرد
وتتعهد
أتعهد(٣٨٦).

وحتى يعري السيد حافظ الواقع الطبقي في مدينة "فردوس الشورى"، يلجأ إلى كشف عورات السلطة المتعفنة. فالسلطة تحارب بكل الوسائل لإيهام الناس بالعدل والتقى، معتمدة في ذلك على أتباع يروجون الزيف ويبثون الرعب والشك بينهم لتغطية عورات المجتمع، وهي أسلحة تعتمد على ثنائية الوجه والقناع. فالوجه واجهة تخص بها السلطة

---

(٣٨٦) نفسها، ص: ١٨-١٩.

أقرباءها ومن والاها. أما القناع فهو الواجهة التي تواجه بها عامة الناس. وهي واجهة تأخذ أصباغا حربائية متعددة. غير أن هناك وجها ثالثا يربط بين الوجه الأول والقناع، ويتمثل في الفكر الشقي(٣٨٧) الذي يقف حائرا بين السلطة والشعب، ويرمز له المؤلف في المسرحية بأصحاب اللحى البيضاء. فهم يعرفون أن السلطان أبا المجون غير عادل، كما يعرفون أن أبا ذر ينادي بالعدل والحق، ولكنهم يقفون رغم ذلك عاجزين عن المواجهة والفعل.

ولما كان العامل الاقتصادي هو الركيزة الأساسية المتحكمة في نوعية المجتمع وطبيعته، فإن السيد حافظ يأبى إلا أن يجعله السلاح الناجع في احتدام الصراع الطبقي، بل يصبح هذا العامل نفسه السلاح الذي يستغله السلطان فاتك لغايتين: الأولى، وتكمن في الضغط على عامة الشعب عن طريق الزيادة في رواتب الجنود والولاة؛ إذ كلما قرب السلطان مساعديه إليه، كلما زاد ضغط هؤلاء المساعدين على الشعب. وتكمن الغاية الثانية في إغراء رجال الدين بالمال والولائم حتى يؤثروا في عامة الناس. ولعل تصريح السلطان فاتك التالي غني عن كل تعليق (وهو وصية من أب لابنه):

السلطان: يا بني.. افعل ما شئت لكن أم الناس يوم الجمعة وأنت معطر وامسك في يدك مسبحة، وأطلق البخور وتمتم. الوالي العاقل يفعل ما يشاء في الخفاء، وأمام العامة يخرج في ثوب شفاف كالضوء، يتصدق ويصلي ويبني المسكن والمسجد. هل تفهم يا بني؟؟ حين تزور بلدا مسيحيا ابن كنيسة وبارك المسيحية وادع إلى جوارك شيوخ المساجد ولا تنسهم في الولائم، وأبسط لهم يديك الكريمتين ليطووا العامة تحت أذرعهم

---

(٣٨٧) انظر المسرحية، ص: ٥٧- ٥٨- ٥٩، وقد سمينا هذا الفكر الشقي لضياعه وحيرته بين السلطة والشعب بالرغم من معرفته بالحقيقة.

وأجنحتهم الكثيفة فيهتفون لك ويدعون لك، وبذلك تضمن السيطرة عليهم وتأسر قلوبهم وعقولهم، وأرسل عيونك في كل المساجد لينقلوا إليك حوار الشيوخ، وكلامهم، وثرثرتهم وما تبطن ضمائرهم... فإذا وقف ضدك شيخ قولا أو فعلا، فانفه، وشرده واجعله الزنديق المارق. والعاقل من يفهم من أنت...

غير أن السلطان إذا كان قد استطاع أ، يضرب على عامة الناس بيد من حديد ليسلط عليهم كل أنواع القمع والجور، فإنه لم يستطع –في مقابل ذلك – أن يفلت هو نفسه– من سلطة أقوى ظلت كذلك تطارده فتقلق راحته وتصادر كل ما حققه من جبروت وتعال.. ولهذا يلجأ السيد حافظ مرة أخرى إلى تكسير الفضاء المسرحي التقليدي، فيوظف تقنية الفلاش باك عن طريق الحلم. فإذا كان أبو ذر قد لفظ أنفاسه الأخيرة بالفعل في أحضان زوجته وبين رفاقه وهو يدعوهم إلى الثورة على الظلم، فإنه يظهر مرة ثانية حيا يتابع نضاله ومواجهته للسلطة الفاسدة من أجل هؤلاء المستضعفين.

وهكذا يستعين المؤلف بتقنيات ملحمية ليدعم هذا التكسير، فيوظف التباعد المسرحي ليجعلنا مباشرة أمام فكر أبي ذر الثوري، إلا أن هذا الفكر سرعان ما يتحول حقيقة –كابوسا– لا يراها إلا السلطان، لأنه المعني بالأمر أولا وأخيرا. فهو المسؤول المباشر عن كل ما يحدث من تصدع وتناقضات في مجتمع دولة "فردوس الشورى".

ويبدو أن استعانة المؤلف بالتباعد أمر يتطلبه الفكر التقدمي الذي تزخر به المسرحية، ذلك بأن الغاية من وراء هذا التباعد هي جعل القارئ يحس بالمفارقة والغرابة في الأحداث. وتتمثل هذه الغرابة في تكسير المعادلة المعروفة عند عامة الناس وهي أن الموت=فناء.

غير أن السيد حافظ يغرب هذه المعادلة لتصبح كالتالي:

الموت = حياة ← موت الفرد = حياة الشعب

↓

أبو ذر

الحياة = موت ← حياة الفرد – موت الشعب.

↓

السلطان

فموت أبي ذر تعطي الحياة للفكر الثوري، ومن ثم الحياة لكل الفئات الشعبية المقهورة. فموته استشهاد من أجل استمرار الآخرين من طينته. أما حياة السلطان، فتعني موت هذا الفكر الثوري: أي موت هذه الفئات الشعبية، لذا فموت أبي ذر ساهم في خلق نفس جديد في مجتمع فردوس الشورى المضطهد لأن السلطان كان يعتقد أن زمن القلاقل والاضطراب والكوابيس قد انتهى بموت أبي ذر. إلا أنه سرعان ما يفاجأ بأن زمن هذه القلاقل والكوابيس قد أعلن بدايته الجادة. فهذا أبو ذر الذي كان يظنه ميتا إلى الأبد عاد وهو أكثر قوة وإصرارا على المواجهة، لأنه لم يعد مخلوقا حيا متجسدا، ولكنه صار شيئا معنويا يقلقه ويسلبه كل نعمه حتى الخاصة منها، إذ استوطن فراشه وأحلامه حتى أمسى كابوسا لا يفارقه لحظة. وما زاد في هول هذا الكابوس أن عيون السلطان وجواسيسه لا تستطيع فعل أي شيء من أجله. بل صار هؤلاء الأعوان والجواسيس يعمقون هذا الإحساس بالخوف عند السلطان حين كانوا يعتقدون أن سلطانهم قد جن، وإلا فلماذا يهذي بأبي ذر وهم الذين يعرفون أن هذا الرجل قد مات وانتهى.

ومن المؤكد أن توظيف المؤلف لتقنية التباعد وسيلة لجعل القارئ يدرك المعادلات المنطقية المألوفة بشكل مركب وغريب، حتى يتسنى له إدراك غرابة الواقع ولا منطقية العلاقة السائدة فيه. فالغرابة إذن جزء من واقع دولة فردوس الشورى. لهذا فعلى المتلقي أن يكشف عنها لأنها

تعكس التناقضات السائدة.

وتمتد هذه الغرابة إلى حاشية السلطان نفسها، لأنها ألفت رؤية تلك التناقضات حتى أصبح السائد في عرفها هو الحقيقة ومطالبة الجماهير الشعبية بحقوقها نشازا وبدعة. لذلك فحينما يصرخ السلطان مستنجدا بهذه الحاشية من أجل إنقاذه من أبي ذر، تتعجب من هذا السلوك ويأتي تفسيرها له غريبا وكاريكاتوريا في نفس الوقت؛ ولكنه إلى جانب ذلك يكشف عن جوهر التفكير عنده هذه الفئة من الناس كما يبين هذا الحوار:

السلطان: ....

النار، النار تلتف على عنقي.

يا حراس، أغيثوني، أدركوني، يا حراس، النار تلتف على عنقي....

كبير الحراس: ماذا؟؟ ماذا تقول يا مولاي؟؟

أبو المجون: أبو ذر؟؟ ماذا تقول؟؟

(يدخل)

ماذا حدث يا أبتي

السلطان: أبوك يا ولدي كان يحلم

أبو المجون: بأي شيء؟؟ ما الخبر؟؟ هدئ من روعك.. اجلس يا أبتي

كبير الحراس: أكلت كثيرا يا مولاي؟؟

السلطان: اخرس.. إنها كلمة أبي ذر: أكلت كثيرا والفقراء جياع..

كبير الحراس: الأحلام مصائب منها الصائب والخائب.. مولاي.. أرجو أن تستريح(٣٨٨).

فكبير الحراس يفسر مسألة ظهور أبي ذر في حلم السلطان بكونه أكل كثيرا، وهو يقصد بالأكل طبعا الطعام العادي، إلا أ، هذه الجملة تفيد أكثر من هذا المعنى الساذج عند كبير الحراس. فإذا كان كبير الحراس هذا

---

(٣٨٨) نفسها، ص: ٢٦.

يقصد إلى أن معدة السلطان لم تستطع هضم كل أنواع المأكولات التي تصلها، فإنه في الحقيقة يعكس وعيا اجتماعيا محددا يفسر الظواهر انطلاقا من الموقع الاجتماعي الذي يحتله الفرد، وهي مسألة منطقية على كل حال. غير أن المؤلف في إيراده لهذا الحكم/ الجملة/: أكلت كثيرا يا مولاي"؟؟ يهدف إلى تكسير المعنى الساذج ليشحن من خلاله ذهن القارئ بالأسئلة حتى يساهم في إيجاد الأجوبة عما أكله السلطان: هل أكل كثيرا من أموال الناس؟ هل أكل كثيرا حتى جاء العقاب في شكل حلم؟ هل أكل كثيرا حتى صار لا يعقل ما يفعله فاختلط عليه الواقع بالحلم؟ هل أكل كثيرا وقد حان أوان الجوع ورد ما أكله للآخرين؟ إلى غيرها من الأسئلة التي قد يسألها القارئ وهو يفسر سؤال كبير الحراس.

ويبدو أن المؤلف قصد إلى تغريب الحوار المسرحي حتى يحرر القارئ من سكونية القراءة. فالمسرح الملحمي يخاطب ذهن المتلقي من أجل أن يجعل منه إنسانا فاعلا متحركا، وليس إنسانا جامدا يستوعب الأحداث والأحكام دون مناقشتها.

والملاحظ أن تغريب الحوار والأحداث وخلق تباعد مسرحي بين الحلم والواقع أو بين الواقع والحقيقة يرتبط جدليا بالاسم الذي أطلقه المؤلف على البؤرة الأولى "التفسير". وأعتقد أن تسمية هذه البؤرة بهذا الاسم يهدف إلى تأكيد الفعل الملحمي عبر جعل القارئ أمام مجموعة من الظواهر والأحداث والحوارات والمشاهد التي تعد في حد ذاتها أبعادا إيجابية، كأنها إلغاز –أو أحلام– تتطلب حلولا وتفسيرا. وما حلم السلطان إلا لغز من هذه الألغاز المشكلة للبؤرة الأولى. فكأن السيد حافظ يضع القارئ عمدا أمام ظاهرة الغرابة ليصبح مطالبا بتفسيرها.

كما أن تسمية الفصول باسم البؤرة يؤكد ما نذهب إليه. فمصطلح البؤرة يرتبط بمعنى الخزائن من حفر ومطامير وآبار وغيرها. أي أنها الخزان الذي نختزن فيه أشياءنا. وكأن هذه البؤرة خزان للأسئلة المقلقة

التي يستغلها القارئ حين يتطلب الظرف ذلك. ومن جهة أخرى يرتبط مصطلح البؤرة بمفهوم آخر هو موقد النار. وهذا يعني أن المؤلف يجمع بين هموم شعب دولة فردوس الشورى، وهموم القارئ لتصبح الأحداث بركانا من الأسئلة المحرقة، ونيرانا تحرق الشعب بالغلاء والقمع والاضطهاد، كما تحرق السلطان بالكوابيس والقلق وعدم الراحة والاستقرار.

ويأبى المؤلف إلا أن يربط بين البؤر الثلاث بطريقة جدلية، لأن تفسير الحلم في البؤرة الأولى يؤدي إلى الإدراك، وهو الاسم الذي أطلقه على البؤرة الثانية. فتفسير الحلم لا يؤدي إلى معرفة حقيقة الصراع داخل المجتمع ما دام التفسير يخضع للتخمينات والتأويلات والتخريجات. ولما كانت التناقضات السائدة في مجتمع فردوس الشورى تحتاج إلى فهم واع وإدراك عقلاني، فإن المؤلف جعل أحداث البؤرة الثانية تدور حول وعي الفئات الشعبية بحقيقة الصراع، وبخلفيات السلطة وموقفها بأبي ذر وفكره الثوري. إلا أن الإدراك لا يكفي لتعرية الواقع المتعفن والمساهمة في تغييره. لذلك فإن السيد حافظ يعنون البؤرة الثالثة باسم "الموقف" وهو عنوان يشكل تركيبا للبؤرتين.

فتفسير الواقع وإدراك تناقضاته لا يكفي لخلق الواقع الجديد. لهذا جعل المؤلف أحداث البؤرة الثالثة "الموقف" هي البديل لكل تلك التناقضات السائدة، إذ إن الأمر يحتاج إلى موقف عملي: أي إلى فعل وممارسة، وليس إلى معرفة أو إدراك لتلك التناقضات فقط. ومن ثم يصبح الفعل جماهيريا لأن فكر أبي ذر قد وصل إلى عامة الناس الذين أصبحوا كذلك مسؤولين عن ترويجه والدفاع عنه. فأبو ذر لم يمت، ولكنه حي بأفكاره ومواقفه: حي بالناس ومع الناس.

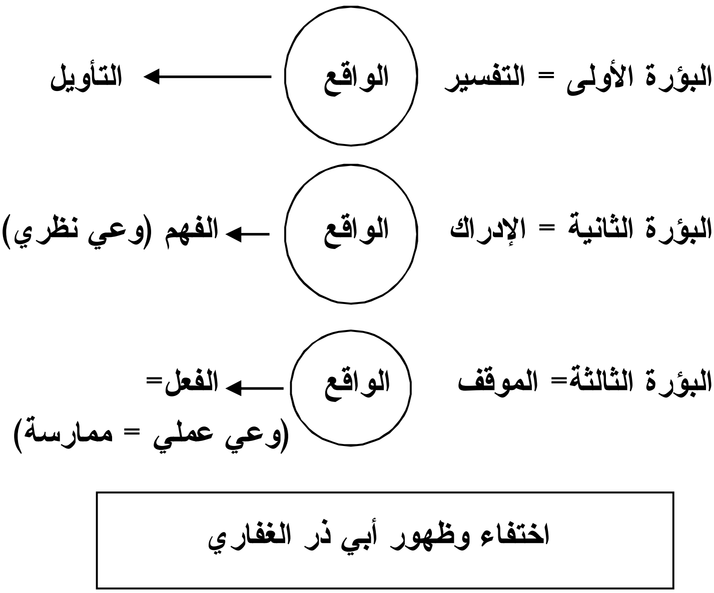
الكورس = لا... أبو ذر لم يمت. إنه حي بين الناس.
إنه بينكم أيها الناس، انظروا ها هو أبو ذر.

فتشوا عنه.. إنه بينكم.. أبو ذر بينكم، فتشوا عنه واحموه.

إنه بينكم.. أبو ذر بينكم أيها الناس(٣٨٩).

إن السيد حافظ يعطي لمسرحيته "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" أبعادها المستقبلية التبشيرية، من خلال موقف الناس أنفسهم بعدما استوعبوا فكر أبي ذر، ودخلوا مرحلة التطبيق: أي مرحلة العمل الثوري.

وحتى نعطي صورة عن هذا الارتباط الجدلي بين البؤر الثلاث، نقترح الرسم البياني التالي. وهو رسم يجسد البعد الملحمي في المسرحية:



فكما يبين هذا الرسم، نلاحظ أن البؤر الثلاث تنتهي بقلب عنوان المسرحية، إذ بدلا من ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري، نقترح عنوان "اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري"، لأن الاختفاء الذي يأتي بعد ظهور قد

(٣٨٩) نفسها، ص: ٩٩-١٠٠.

يفيد معنى الموت الحقيقي، في حين أن المسرحية تفيد معنى استمرار أبي ذر كما رأينا. لهذا نرى أن الظهور هو الذي يلحق الاختفاء. وهكذا نقترح عنوان "اختفاء وظهور أبي ذر الغفاري" حتى يتحقق الفعل الملحمي من خلال النزعة التبشيرية، وتظهر النزعة التبشيرية في البؤرة الثالثة بخاصة، وهي المعنوية "بالموقف"، ذلك بأنها تتميز عن البؤرتين السابقتين بالوعي العملي: أي بالظهور المستمر لفكر أبي ذر الثوري.

ومن المؤكد أن هذه النزعة الملحمية في منهج السيد حافظ ترتبط بالنزعة الواقعية. وهو أمر عادي وطبيعي مادام المسرح الملحمي مسرحا عقلانيا واقعيا ملتزما. وواقعيته تتجلى في تعرية الواقع العربي المتعفن. فحتى وإن كثرت الهزائم والنكسات المتتالية التي تمنى بها السلطات العربية المهزوزة، نجد هذه السلطات غير عابئة بما سيؤول إليه مجتمعها، فتتمادى في تهالكها الحيواني على الملذات والاستبداد والقمع. ويعتبر أبو المجون بن السلطان فاتك نموذجا لهذه السلطة المريضة التي يعشش فيها مرض اللذة، والقمع غير الإنساني للحق والمشروعية:

أبو المجون = (ضحك وصخب) أضاجعها في حمام الخمر، وأسمع الشعر وأغني بالفم السكران، وأدوس بقدمي على صدرها، وأحلم بالمطر، وأظل بركبتي على صدرها حتى تسعل سعالا أصفر، (يدخل خبير التشويه والاختلاق، يراه السلطان فيوقف الغناء).

خبير التشويه = مولاي الأمير.

فاتك = قل ولا تزد.

خبير التشويه = طاف الجواسيس بالأزقة، قابلوا باعة الخبز وصانعي النعال، وانطلقوا كالخيول الراكضة في عيون المدينة، وسمعوا الأصوات الحاقدة، وسندوا رؤوسهم على ضلعات الأبواب والنوافذ واشتموا رائحة الرجال والنساء والأطفال، وإليك التقرير. (يقدم له لفافة يفتحها أبو المجون ويقرأ، ثم يلتفت إلى فرقة الفتيات الجميلات).

أبو المجون = غناء، غناء يا فجر[٣٩٠].

ويأبى التزام السيد حافظ إلا أن يجعل من أبي ذر يمتد في كل فكر ثوري قام لمناهضة الرجعية، لهذا فلما كان أبو المجون يحافظ على نهج سياسة والده فاتك، فإن أبا ذر يأبى من جهته إلا أ، يستمر في إقلاقه والظهور له في الحلم كابوسا مرعبا. فأبو ذر إذن كما يقدمه المؤلف إنسان ملتزم بمواقفه الثورية تجاه كل القوى الرجعية، ويروج أفكاره في كل مجتمع يشبه مجتمع فردوس الشورى.

إن النص كما هو واضح يضفي صفة الإنسانية على شخصية أبي ذر، وذلك لتجاوز النزعة الإقليمية، لأن الإبداع الإنساني الحق هو الإبداع الذي يجد فيه الإنسان –أينما كان– همومه ومعاناته. فمعاناة سكان فردوس الشورى هي معاناة الإنسان المضطهد طبقيا وسياسيا في كل مكان وكل زمان. فإذا كان لكل زمان فاتكه وأبو مجونه[٣٩١]، فإن لكل زمان كذلك دراويشه ومهمشيه. وبالطبع فأبو ذر موجود في كل هذه الأزمنة بالمرصاد لكل القوى المستغلة (بكسر الغين).

فصفة الالتزام إذن تستمد أصالتها عند السيد حافظ عبر الواقعية نسها. لذلك غالبا ما يظهر صوت المؤلف صارخا من خلال الكورس، كما في الحوار الجماعي الذي هو صوت الشعب نفسه، هذا الشعب الذي لم يستطع التعبير عن همومه نظرا إلى الحصار المفروض عليه. فما كان على المؤلف إلا أن يصرخ باسم الكورس معبرا عن هموم الجماهير المقموعة في وجه رجال القمع:

الكورس: = هذا هو السؤال، ما بيننا وبينكم هو السؤال، الحكم شورى أيها الرجال. لكن لمن؟ وبين من؟ وضد من؟ هذا هو السؤال.

---

(٣٩٠) نفسها، ص: ٣٩.

(٣٩١) نسبة إلى السطان فاتك وابنه أبي المجون.

والفقراء يطلبون منكم الإجابة وفق الذي قد جاء في القرآن، ما قاله النبي والصحابة. نحن نجوع والملثمون والعيون تملأ العيون وتملأ الخزينة وتأكل الأموال. هذا هو السؤال. ما بيننا وبينكم هو السؤال. فسيفكم على رقابنا وخوفكم على بيوتنا والسيف فيه من دمائنا بقية وترف والخوف فيه من بيوتنا مهانة وعسف، لمن تكون هذه الأغلال، هذا هو السؤال... (٣٩٢).

ومن المؤكد أن تدخل المؤلف في أحداث المسرحية له ما يبرره إيديولوجيا. فالسيد حافظ يسعى إلى تسييس القارئ الشعبي بعيدا عن الرموز المكثفة، كما هو الشأن مع بعض المسرحيين العرب الذين غالوا في الاستعانة بالرموز التراثية، حتى ضار القارئ البسيط مضطرا لفك الألغاز بدلا من أن يكون قارئا للنص المسرحي. بيد أن المؤلف وإن كان يجعل من مسرحه مسرحا عقلانيا في تعامله مع التغريب الملحمي، فإنه يفعل ذلك من خلال المستوى الجمالي في المسرحية دون المستوى المعرفي: أي أنه يساهم في إقلاق القارئ حتى يحرك قدراته الذهنية عن طريق الكيفية التي طرح بها القضايا.

أما شخصيات المسرحية، فتبقى شخصيات إجرائية. وهذا يعني أن السيد حافظ يتعامل مع التراث باعتباره مواقف وأفكارا، وليس أحداثا أو حالات ثابتة وجامدة. ومن ثم، فأبو ذر الغفاري في المسرحية لم يعد ذلك الصحابي الذي ظل يردد صيحته المشهورة: "والله إني لأعجب لمن لا يجد القوت في بيته، كيف لا يخرج على الناس شاهرا سيفه"، ولكنه أصبح رمزا لكل إنسان رأى الظلم فلم يسكت عنه، ورمزا للمناضل الذي وهب نفسه من أجل الآخرين.

فالتراث عند السيد حافظ أصبح معطى ذاتيا بعدما كان معطى موضوعيا،

---

(٣٩٢) المسرحية، ص: ٥١-٥٢.

لأنه أضفى عليه موقفه الخاص، مادام كل دارس أو مبدع يملك ذلك الحق في قراءة التراث والتعامل معه انطلاقا من رؤيته للعالم التي تلخص موقفه الإيديولوجي. لهذا فقد تعامل المؤلف مع شخصية أبي ذر الغفاري تعاملا عقلانيا معاصرا حين جعل منها إنسانا مناضلا يحمل أفكارا ثورية.

وهذه القراءة تشبه قراءة ممدوح عدوان لشخصية أبي ذر الغفاري في مسرحية "كيف تركت السيف". فممدوح عدوان أيضا عمل على تثوير أبي ذر الغفاري ليصير بذلك لسان كل الكادحين. إذ إن أبا ذر ممدوح عدوان ظل يواجه الأغنياء والولاة والخلفاء دون أن يفهم أن النضال فعل جماعي يكمن في الممارسة مع الجماهير الشعبية. لهذا نلاحظ نوعا من الفرق بين موقف أبي ذر ممدوح عدوان وبين أبي ذر السيد حافظ، رغم تقارب طروحات المبدعين تجاه الغاية من استحضار هذه الشخصية التراثية. وحتى نبين الفرق بين موقف كل منهما نورد مثالا عن كل مسرحية، ولنبدأ بمثال مسرحية "كيف تركت السيف":

أبو ذر: ها أنتم تعترفون. لقد استشهدت في سبيل الحق.

المجموعة: لكنا نحن الفقراء نحتاج إلى أبطال، لا نحتاج إلى شهداء.

أبو ذر: ما معنى هذا الكلام؟ أنتم دائما تحتاجون.. تحتاجون.. تحتاجون. قولوا لي متى تفعلون؟ إلى متى ستظلون منتظرين قابعين في بيوتكم حتى يضع الآخرون لكم كل شيء؟ إلى متى تظلون ترددون أخبار المجاهدين ولا تجاهدون؟ إلى متى تبكون على الشهداء ولا تفعلون شيئا؟

المجموعة: كنا بركانا ينتظر شراره وأبو ذر كان شراره، لكن شرارته ابتعدت عنا فتلاشى.. لم تلحقنا منه حرارة.

أبو ذر: أبدا كنتم حطبا رطبا لا يصلح للاشتعال.

الأول: اسمع يا سيدي، أنا رجل مجهول. واحد من فقراء الناس. أنا لا أعرفك.

أبو ذر: لا تعرفني؟

الأول: هل رأيتك يوما؟

أبو ذر: ليس مهما. يجب أن تكون قد رأيتني. يجب أ، تكون قد سمعت بي وبجهادي كنت موجودا في كل مجلس.

الأول: كنت موجودا في قصور الأغنياء تنافحهم. كنت موجودا في حضرة الوالي والخليفة تجهر برأيك. كنت تعلن رأيك في مجمع الصحابة. لكنك لم تأتني في يوم من الأيام ولم تقل لي: هيا يا عبد الله، امتشق سيفك وتعال معي تنقذ ما قاتلنا من أجله في بدء الدعوة(٣٩٣).

أما أبو ذر السيد حافظ فثوري اختلط بالجماهير الشعبية وعمل على تثويرها. كما ظل يطارد السلطة ويقض مضجعها إذ نزل إلى الشارع وصار يدعو الناس إلى الثورة على الظلم والجور بالرغم من أن صوته لم يلق آذانا صاغية أثناء حياته.

أبو ذر: (يخطو نحو المسرح) جئت لأنذركم: أنه عصر الموت للروح، هل تذكرون يا أصحابي كيف ينفيكم الخوف وأنتم في بيوتكم تتضورون جوعا وتنامون على الحزم والفقر والحاجة. (أصوات متداخلة).

أبو ذر : يا أبا ذر، يا أبا ذر، يا أبا ذر أنقذنا من منفاها.

: الخوف أم الموت؟!

: الصمت أم القهر؟

: لا فرق...

: العلة ن تتركنا حتى يسقنا الخوف أو الموت

: أو الصمت أو القهر.

---

(٣٩٣) ممدوح عدوان "كيف تركت السيف"، دار ابن رشد، بيروت، ص: ١١٦-١١٧.

: أو... (يتلعثم).

: يا أبا ذر.. الكلمة حشرات في الحلق..

أبو ذر : (يصعد أبو ذر إلى خشبة المسرح) قد كنت أحلم بالكلمة –السيف بالكلمة – السوط في يد المظلوم تقلم أظافر الظالم لكن.. [٣٩٤].

إلا أن هذا الصوت قد وصل بالفعل إلى آذان الناس لاسيما بعدما مات أبو ذر، وصارت أفكاره تروج بينهم حتى أضحت هذه الشخصية تحل في كل إنسان يؤمن بالعدل والمساواة والحق. لهذا يضعنا السيد حافظا أمام مشهد كاريكاتوري نقدي مثير في البؤرة الثانية حينما يصبح أبو ذر شخصيات متعددة، فيحتار القاضي في اختيار المتهم. بل يؤكد المؤلف هذا الطابع الكاريكاتوري الملحمي حينما يصبح القاضي الفاروق نفسه هو المتهم أبا ذر. وفي هذا الطرح المركب إشارة ذكية إلى النزعة الجماعية الشعبية في فكر أبي ذر، هذا الفكر الذي يستمر مع الإنسان في كل مجتمع يسوده الظلم والطغيان. فإذا كان أبو ذر قد حل في شخصية القاضي سيف الدين الفاروق، فإنه يحل كذلك في كل إنسان حر شريف يحلم بالعدل والمساواة.

كورس ٢: وقال البعض إن أبا ذر حي، والبعض الآخر قال إنه ميت.

كورس ٣: لكن ظهور أبي ذر واختفاءه ما زال لغزا...

رئيس الشرطة: يا مولاي راقبنا سيف الدين الفاروق عدة شهور في الخفاء، وتأكدنا أنه صار فقيرا، لكن بعض الناس يسعون إليه، ويحملون له الطعام، والبعض الآخر يتحدث عنه على أنه بطل تحدى السلطة والسلطان، وفريق ثالث يلعنه لأنه كان ضدك.

أبو المجون: صدقني يا رئيس الشرطة. إن روح أبي ذر الغفاري قد تقمصت هذا الرجل. إنني أشعر بالحزن من أجله.. وأرثي لحاله..

---

(٣٩٤) مسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري–، ص: ١٦–١٧.

لكن.. الكرسي.. كرسي الحكم له ضحاياه..

الكورس: كان أبو المجون في حالة سكر حينما قال هذه الكلمات، والإنسان في حالة السكر غيره في حالة اليقظة.. فالنوم واليقظة مدينتان..

أبو المجون: لكن التقرير يقول إن أبا ذر حي.

الكورس: لا.. أبو ذر مات.

أبو المجون: أبو ذر مات.

الكورس: لا أبو ذر لم يمت.. إنه حي بين الناس.. إنه بينكم أيها الناس.. أنظروا.. ها هو أبو ذر فتشوا عنه إنه بينكم.. أبو ذر بينكم... فتشوا عنه واحموه، إنه بينكم.. أبو ذر بينكم أيها الناس(٣٩٥).

وتظهر صفة الالتزام بارزة في المشهد الثالث من البؤرة الأولى حينما يعري المؤلف تناقضات الواقع المتأزم. فقد أصبحت مدينة فردوس الشورى مدينة حزينة يأكلها الفقر والغلاء وتسلط الشرطة السرية. لكن مع ذلك، فصوت أبي ذر يدوي في آذان هذه الفئات المقهورة. وكأني بالمؤلف يؤكد مدى خطورة العامل الاقتصادي في إذكاء الوعي السياسي عند الناس. غير أنه إلى جانب ذلك هناك مسألة أساسية في طرح السيد حافظ لمسألة الصراع الطبقي، تكمن في النزعة الإسلامية في المسرحية.

ونحن حين نثير هذه المسألة إنما نريد أن ننبه إلى خطإ ما يعتقده كثير من الناس من أن النزعة الواقعية والالتزام من الصفات التي ظهرت مع الحركات التحررية المعاصرة. بيد أن السيد حافظ في مقابل ذلك يؤكد أن الفكر الإسلامي يختزن مواقف واتجاهات ثورية متقدمة جدا. وما أبو ذر الغفاري إلا صوت من هذه الأصوات المسلمة التي ربطت الكلمة بالفعل وهي تستمد مواقفها من الإسلام الصحيح للتصدي لكل التصدعات والمصادرات. لذلك نجده كثيرا ما يصحح المفاهيم الخاطئة بمنطلق إسلامي

---

(٣٩٥) نفسها، ص: ٩٩-١٠٠.

تحرري، كما يظهر مثلا في تأكيده بإلحاح قضية ربط الدين بالدنيا وحثه على المساواة والعدل والحرية:

رئيس الشرطة: ماذا كنت تقول؟

الرجل: كنت أحاور صديقي.

رئيس الشرطة: ممنوع الحوار، اذهبوا إلى المساجد وتحدثوا في أمور الدين ودعوا السياسة للسياسيين، والدين هو كلامكم!!

الرجل: الدين للدنيا.

الرئيس: الدين للآخرة.

الرجل: الحق أن أفهم...

الرئيس: ما معنى الحق؟

الرجل: الله هو الحق؟

الرئيس: ما معنى الحق؟

الرجل: العدل.

الرئيس: ما معنى الحق؟

الرجل: المساواة.

الرئيس: ما معنى المساواة؟

الرجل: أن يختفي الظلم...[٣٩٦].

وتظهر النزعة الإسلامية في النص كذلك من خلال توظيف المؤلف لمجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإسلامية. وأول ما يثير انتباهنا في المسرحية هو اسم أبي ذر الغفاري. ومن المؤكد أن تعامل النص مع شخصية ما لا يمكن اعتباره تعاملا اعتباطيا. ومن ثم فإن تعامل السيد حافظ مع شخصية أبي ذر له ما يبرره على مستوى الإقناع الفكري. فهو يستغل ما يزخر به الإسلام من طاقات ثورية –بشرية وفكرية– ليبرهن

(٣٩٦) نفسها، ص: ٦٦–٦٧.

ألوا على مرونة الإسلام وإنسانية وتقدميته واحترامه لحقوق الإنسان، وليرد ثانيا على كل من يدعي أن الإسلام دين الآخرة فقط، وأن الثورية ترتبط بالحركات التحررية الوضعية ليس إلا.

فشخصية أبي ذر الغفاري مثال من الأمثلة المتعددة للفكر التحرري في الإسلام. أما فيما يخص المفاهيم والمصطلحات الإسلامية التي وظفها المؤلف في هذه المسرحية فمتعددة. وسنبدأ بذكر بعض المصطلحات الكبرى التي تشكل العناوين الأساسية في النص نحو مصطلحي التفسير والإدراك اللذين عنون بهما البؤرتين الأوليتين في المسرحية. وهما من المصطلحات الفلسفية المرتبطة بعالم المتصوفة المسلمين. وهذا التوظيف يعكس التكوين المعرفي الإسلامي للسيد حافظ.

وإلى جانب هذين المصطلحين الأساسيين، نجد مصطلحات أخرى تعكس هذا الوعي الإسلامي في المسرحية كمصطلح الشورى، والقرآن، والسنة، والدين، ورسول الله، والصحابي، والمسلمين، وخلق الله، والمسجد، وإبراهيم النبي، وإسماعيل النبي، وحبيب الله، والحق والباطل، والضلال المبين، والجنة، وعيسى، وابن مسعود، والراعي والرعية، والملحد، والمارق، والزنديق وغير ذلك من الأسماء والمصطلحات والمفاهيم المتداولة في التراث الإسلامي بعامة...هذا فضلا عن ذلك التوظيف الواضح لمعان قرآنية وأحاديث نبوية كا في قوله: السن بالسن، وكلكم راع* إلخ...

إن النزعة الإسلامية لا تقف عند حدود المفاهيم والمصطلحات في هذه المسرحية، بل تتعداها إلى الموقف نفسه. وهو موقف يؤكد مرونة الإسلام في التعامل مع بعض المناهج المعاصرة ومنها المنهج الملحمي،

* لمعرفة مزيد من معاني القرآن والأحاديث النبوية ينظر مثلا إلى الصفحات التالية ١٨- ١٩- ٢٧- ٢٨- ٣٠- ٥٠- ٦٠- ٦٧- ٩٥ من المسرية.

ذلك بأن الملحمية في النص لم تعد موقفا إيديولوجيا يخاطب طبقة خاصة من أجل خلق وعي إيديولوجي محض كما هو الشأن مع المبدع المسرحي الملحمي بريخت، ولكنها أضحت مع السيد حافظ موقفا إنسانيا تقدميا شاملا. وفي هذه الشمولية دعوة صريحة إلى إنسية الإبداع مادامت القضية قضية عامة الناس، وليست قضية طبقة أو شريحة اجتماعية من الناس فقط.

ويبدو أن هذه النزعة الملحمية الشعبية الشاملة هي التي كانت وراء خلق حوارات يطغى عليها الطابع التحريضي المباشر. وقد أشرنا إلى أن مثل هذه الحوارات غالبا ما يترجم صوت المؤلف نفسه عبر الكورس أو المؤدي، كما في كثير من الأمثلة التي نورد منها على سبيل التمثيل ما يلي:

الكورس: سنقف كالبنيان المرصوص.. (غناء درامي) لا بد أن تقاوموا ونحن أيضا.. لابد أن نقاوم وأنتم وأنتم يا جميع الناس لا بد أن تقاوموا...

المؤدي: يا جميع الناس لا بد أن تقاوموا، لابد أ، تزاحموا، حذار أن تساوموا فالسن بالسن والعين بالعين، تدافعوا لتدفعوا الظلام ولا تخافوا سطوة الظلام، فكلكم راع وكلكم رعية للحق والحرية...

(الكورس ينقسم إلى مجموعات صغيرة) (الخطباء يواصلون الحوار).

خطيب ١: الخوف؟

الجمهرة: سنقلته.

خطيب ٢: والصمت؟

-: سنقتله

خطيب ٣: والخنوع؟

-: سنقتله[٣٩٧].

---

(٣٩٧) المسرحية، ص: ٧٤-٧٥.

والحقيقة أن السيد حافظ يملك من الشفافية ما يجعله قادرا على تفادي مثل هذه الحوارات التحريضية المباشرة، لأنها حوارات تجعل من المسرح شعارات تخاطب المشاعر والأحاسيس، بالرغم من أنه وظف منهجا يخاطب العقل قبل الأحاسيس. ونحن نعتبر أن مثل التعامل الحماسي يقتل البعد الدرامي في المسرحية، لأن القارئ ليس بحاجة إلى مثل هذه الخطابات الحماسية حتى يفهم البعد السيميائي للحوار المسرحي. ونعتقد أن المؤلف استعان بهذا الأسلوب لاعتقاده أن التحريض هو أنجح الأساليب لتحقيق التواصل في مثل هذه الموضوعات ذات الطابع الجماهيري. إلا أنه لا ينبغي أن ننسى أن كل خطاب انفعالي لا يمكنه أن يصل إلى إدراك المتلقي ما دام يقف عند حدود المشاعر، والمشاعر كما نعلم تتغير بتغير الحالات والمواقف. أما الإدراك العقلي فهو القادر وحده على خلق اقتناع ثابت.

ومع ذلك فمسرحية "ظهور واختفاء أبي ذر الغفاري" مسرحية اللغة الموحية والأسلوب الشاعري والصور الشعرية البليغة كما يظهر ذلك في كثير من المشاهد:

أبو ذر: (يصعد أبو ذر إلى خشبة المسرح) قد كنت أحلم بالكلمة –السيف بالكلمة– السوط في يد المظلوم تقلم أظافر الظالم، لكن العالم ما بين تسامح عيسى والنوم على التخمة واللذة علم الظالم أن يلقي من يده بعض فئات المائدة الممتلئة بحساء، دواجن، أو لحم مشوي، أو طير أخرس مقصوص الريش، لكن الطير الأخرس ينهض بعد أن ظل طويلا مذبوحا، حين علق مشبوحا في الحلق منتظرا ضوء الفجر القادم.. أبيض كان... أو أسود كان.. (يتوقف ثم تتغير نبرة صوته) آه.. ما عاد الحاجب يرفع بعد المهادنة، ما عادت الشجاعة تظهر بعد الوازنة، ما عادت أحلام الأجراء تطفوا نيرانا فوق ركود الزمن القاتل، يا ويلي..[٣٩٨].

---

(٣٩٨) المسرحية، ص: ١٧-١٨.

وهذه الشاعرية لا تخص البناء اللغوي فقط، بل تشمل البناء الفكري أيضا بفضل ما تتوافر لهذه الشخصية التراثية من خصال تؤهلها لشاعرية الموقف والنضال رغم شراسته. لذا رأى بعض الدارسين "أن البناء الشعري لا يقوم على موسيقى اللفظ بقدر ما يقوم على الصورة الفكرية التي تنبعث من البناء اللغوي. الشعر هنا شعر المضمون لا شعر اللفظ، وهو نوع من اللغة يبعث في النفس ذلك الحنين، وتلك الوحشة إلى المثل العليا في الوطنية وفي الأخلاق وفي الدين وفي التنظيم الاجتماعي التي تبعثها الصور التراثية الشعبية"(٣٩٩).

إن هذا التعامل العصري مع التثار الإسلامي ومع شخصية أبي ذر على الخصوص يذكرنا بالموقف الذي ينص عليه سرفانتيس في روايته الشهيرة دون كيشوط وبالأسلوب الذي نهجه في تعامله مع شخصيته الروائية. فقد تميزت هذه الرواية بطابعها الشاعري، وإن كانت شعرية سرفانتيس نثرية أكثر ارتباطا بالنثر من الشعر(٤٠٠).

وتلتقي شخصية أبي ذر مع شخصية دون كيشوط في أنهما بطلان يحلمان باسترجاع قيم في مجتمع منحط، الشيء الذي يجعلهما بطلين إشكاليين. فهناك قطيعة بين أبي ذر وعالم فردوس الشورى، ونحن نعلم أن ما يميز البطل الإشكالي هي تلك القطيعة التي تجعله في تعارض جوهري مع عالمه(٤٠١).

غير أن السيد حافظ لم يقف عند الخصائص التي حددها بعض

---

(٣٩٩) سعد أردش، مقدمة مسرحية "حبيبتي أميرة السينما"، ص: ١٨.

(٤٠٠) Camille Pittolet. Voir Introduction de Don quijote de la mancha série : les classiques pour tous. Librairie. A. Hatier. Paris n°216. T. 1. p. 3.

(٤٠١) Lucien goldman. Pour une sociologie du roman. Ed : idées-gallimard 1975, p. 23.

النقاد لمعنى البطولة الإشكالية، وإنما حاول أن يطورها معتمدا في ذلك على نزعته التجريبية ورغبته في تأصيل المسرح العربي انطلاقا من الإمكانات الخصبة التي يوفرها له التراث. لذلك بدت شخصية أبي ذر متأرجحة بين البطولة الإشكالية والبطولة الثورية. وهذا يعني أنه ظل وفيا لنزعة التجريب التي لا تؤمن بالجاهز والنمطية.

وقد مهد الطريق أمام كثير من المبدعين الشباب الذين انتبهوا إلى وجود ملامح من معنى البطولة الإشكالية في المجتمع العربي، فوظفوها بمنهج تجريبي يتجاوز الأساليب المألوفة في خلق الفرجة المسرحية، كما هو واضح في كثير من الأعمال المسرحية العربية. ولا أدل على ذلك مما نشاهده من عروض مسرحية حداثية في بعض المهرجانات المسرحية التجريبية، يقدمها مبدعون شباب يجمعهم هاجس التجريب، وهوس البحث عن المناطق البكر في الإبداع.

ومن المؤكد أن مثل هذه الأعمال بتجريبيتها وطابعها النقدي المتقدم، من بين العوامل الأساسية التي بلورت معنى الأصالة الحق، ومهدت لأسئلة الحداثة في المسرح العربي. كما أنها من جهة ثانية تحمل تنظيراتها بداخلها، وإن لم تفصح عنها صراحة. لذلك جاءت هذه الأعمال منسجمة مع مواقف التنظيرات المسرحية العربية التي تحمل هم تأسيس خطاب مسرحي حداثي، وإن كان مفهوم الحداثة هنا لا يتعارض مع جوهر الأصالة كما بينا ذلك في أكثر من موضع. فالحداثة الحق هي الأصالة الحق في جوهرها كما نعتقد.

قراءة فى مسرحية
ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى
بقلم عبد الرحمن أبو عوف ـ مصر

مدير تحرير مجلة الرواية

تشكل مسرحية (ظهور واختفاء أبي ذر الغفارى) للكاتب المسرحى الطليعى (السيد حافظ) ذروة اكتمال النهج المسرحى التجريبى الذى نجده موزعاً فى كلية أعماله... إنها تقوم فى بنائها النسقى ومضمونها المتعدد الجوانب على معطيات عديدة من للمسرح السياسى ومسرح اليسار الجديد ، مسرح التحريض والدعوة إلى فعل وتحديد موقف من واقع غير معقول وغير إنسانى ويتبدى فيها الموضوع المعتمد على شخصية تراثية تملأ الوجدان الجمعى العربى غير أنها لا تقدم تاريخ حياة أو سيرة بطل أو معالجة حدث تاريخى بل تنشد آفات ومناقشة الوضع المعاصر والمصير الإنسانى لشعب العربى الواقع عديد من أجزائه تحت سلطة وتيرة القهر وحرمان الجماهير من الحرية والعدالة والحياة الإنسانية.

المظهرة من الاستغلال:

ولعل قراءة بعضا من إبداعات السيد حافظ المسرحية مثل (الحانة الشاحنة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) و(حكاية مدينة الزعفران) و(٦ رجال فى معتقل ٥٠٠ شمال حيفا) و(حكاية الفلاح عبد المطيع) و(علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا) تؤكد أنه مسرح يعى جيدا علاقته بالنضال الاجتماعى والتاريخى ويرى بحق – أن الفن المسرحى مثل سواه من الفنون لم يقفز ابدا فوق الخبرة التاريخية من هذا فلابد أنه استخدم ويمكن أن يستخدم على هذا الجانب أو ذلك من دراما الصراع الطبقى وتاريخ الثورة ينبئنا أن المستغلين والمقهورين عرفوا مصادر استغلالهم وقهرهم قبل أن يتبلور وعيهم بأنه طبقة اجتماعية تستطيع الاحاطة بهذه المصادر وتولى السلطة لصاحبها، لهذا فإن الفن والمسرح بوجه خاص، كان فى أوقات كثيرة فنا مقاتلا.

* غير أنه مسرح يعتمد على البديهية البسيطة وهى أن المسرح يجب أن يكون مسرحا بمعنى أنه يقدم مسرحية لا محاضرة أو قصة أو حشدا من الافكار أو منشورا دعائيا.

* ويتشكل النسق البنائى أو المعمارى لمسرحية ظهور واختفاء أبو ذر النفارى من ثلاث بؤر البؤرة الأولى التفسير والبؤرة الثانية الإدراك والبؤرة الثالثة الموقف وتترابط الثلاثة بؤر إرتباطا عضويا ولكنه ليس إرتباطا آليا تقليديا كبداية ووسط ونهاية هو إرتباطا جدلى بمعنى النقيض ونقيضه ثم الفكرة المركبة وبذلك يتبدى السرد المسرحى عن واقع فنى هو إعادة وعى للواقع الإنسانى يقذف هذا الواقع بمادة جديدة ويسمح للمادة القديمة أن تختفى عن الأنظار ولكن الذات الباحثة ذات الفنان التى تقع فى قبضة حركته الدائبة تكون مع ذلك قادرة على أن تكتشف الاتجاهات التى لم تفهم دلالتها من قبل وتطور الأشكال الجديدة مرتبط أوثق الإرتباط بهذا الاستكشاف النشط الدائب للواقع.

* ولعل نظرة أولية فى مستوى الانطباع تطرحها هذه المسرحية... إنها تناقش قضية العدل الانسانى وتغنى لصراع الشعب ضد تحكم السلطة وتقدس نضال الجماهير من أجل انتزاع حقهم فى الحياة والعمل والابداع بتأكد حلم هؤلاء البسطاء فى حلم أبى ذر الغفارى.

* قد كنت أحلم بالكلمة – السيف – بالكلمة السوط فى يد المظلوم تقلم الظالم، لكن العالم ما بين تسامح عيسى والنوم على التخمة واللذة على الظالم ان يلقى من يده بعض فتات المائدة الممتلئة بحساء دواجن أو لحم مشوى أو طير أخرس مقصوص الريش لكن الطير الأخرس ينهض بعد أن ظل طويلا مذبوحا حين علق مشبوحا فى الحلق منتظر ضوء الفجر القادم أبيض كان أو أسود كان.

* وتبلور كلمات (المؤدى) كيف يتصور الشعب أبوذر الغفارى فيقول يا حليف البسطاء يا عدو للصوص، يا غريب فى زمان همجى، يا فقيرا فى مكان همجى : يا أباذر :تعالى، وأنتظر كالضوء فى جوف الجبال وانفجر كالضوء فى سقف السماء أنهم ينتظرونك كلهم ينتظرونك فأخرج الان إليهم يا فقير مثلهم، يا شجاعا مثلهم يا أباذر وحدق فى وجوه الفقراء.

* وأبوذر يعلم الناس فى الأسواق فيقول : لا – لا يا أصحابى الخوف هو الذى أحمكم وأخرسكم لقد رأيته بعينى يدخل بيوتكم فى الليل مدعيا أنه من رجال الشرطة السرية مدعيا أنه من رجال العيون السرية(ويتقدم نحو المسرح).

جئت لفصل الناس عن الناس.

لأنذركم إنه عصر الموت للروح هل تدركون أصحابى كيف ينفيكم الخوف وأنتم فى بيوتكم تتضورون جوعا وتنامون على الحزن والفقر والحاجة؟

* وتقع أحداث هذه المسرحية فى دولة (فردوس الشورى) الفردوس الأخضر سابقا أى أنها ليس لها موقع جغرافى على خريطة العالم لأنها تقع على حدود الأزمان والأمكان بعنى أنها دولة(معنوية) تظهر فى عصور التخلف والعجز والقهر والهزيمة.

* وقضية المكان فى مسرح السيد حافظ تحتاج لبعض المناقشة فهو ليس محدد بحدود الواقعية المألوفة بل هو مكان فنتازى، تجريدى يقع على حافة الاحتمال غير المحدد بمحددات آلية. وهو واقع مكانى خاص، متحرر من المواصفات الشكلية المعتادة غوص فى اللامحدود والوهمى والشبحى، يسمح بحريات اسعة للحركة وانتقالات الممثلين فى ظهور واختفاء أبوذر الغفارى يقع الاحداث فى دولة فردوس الشورى الفردوس الأخضر سابقا اى أنها دولة ليس لها موقع جغرافى على خريطة العالم مما يسمح بعمومية وإنسانية الحدث والقضية المسرحية المثارة.

وفى مسرحية (الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب) المكان فى جزيرة السمان – فى صحراء رام الله فى خطوط المواجهة(السويس والاسماعيلية) فى داخل الأرض المحتلة فى بقاع أخرى من المجتمع.

فى مسرحية حكاية مدينة الزعفران

على المسرح برتكبلات ٨٠ سم، ١٢٠ سم، ٤٠ سم، ٦٠ سم فى شكل مدرج مما يسمح لهذه المستويات بأن تكون هناك عدة مشاهد وعدة مناظر

وعدة أمكنة.

* وهكذا فى معظم مسرحياته تتحدد فلسفة درامية المكان تقترب من عالم خيالى يعيش فيه اشخاص ليس لهم من صفات الانسانية سوى الحركة والهيئة وشخصية الدراما الرمزية اكثر من ابطال الرومانطيقية تتحرر عن الانسانية اليومية وهذه الشخصيات وقد أخذت صورا تصل لحد التجريد فهى فى الغالب محملة بمعان رمزية تجردها عن كل ذاتية غير انها فيما نناقش من قضايا وهموم الانسانية عن السلطة والثورة والصراع الاجتماعى والمصير الانسانى تقترب من الواقع وتتجاوزه لواقع وأكثر فرحا وتقدما فى النهاية إنسانية الإنسان.

* ونعود لتحليل المسرحية إن وصف الدولة التى تدور فيها أحداث ووقائع المسرحية تحدده هذه الكلمات.

حوائط البيوت الضيقة المختلفة وسقوف الاكواخ بين كل لص والجمع من الفقراء المساكين وبين الحق والباطل سجون الجلادين، وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء بلا طعام والموائد تمتد فى حدائق القصور الغناء بأطيب الطعام وهما فى المدينة بين كل رجل ورجل رجل من الشرطة السرية.

فى حين يتساءل الشعب فى الجانب الآخر على لسان (الكورس).

* هذا هو السؤال، ما بيننا وبينكم هو السؤال، الحكم شورى أيها الرجال لكن لمن؟ وبين من ؟ وضد من ؟ هذا هو السؤال.

* انها مدينة تنتشر بها الشرطة والمخبرين يحصون على الناس حركاتهم وسكناتهم نجدهم فى الاسواق والمقاهى وفى كل التجمعات.

* ففى هذا الجو الخانق واللاإنسانى تتردد أسطورة ظهور أبو ذر الغفارى إنها أسطورة خلقها حلم البسطاء والمطحونين والمنبوذين والباحثين دون جدوى عن العدالة والطمأنينة.

ولنتأمل هذا الحوار

صوت(١) أبوذر

صوت(٢) من اينت اتيت من بيتك أم منفاك؟

أبو ذر!: لا فرق منفاى أنين الجائع وإنكسار المظلوم وجوع الفقراء.

صوت(١) أنت بيننا ولا ندرى.

أبوذر: وأجوع وأعرى وأصرخ وأنادى يا فقراء يا مظلومين يا ائعين اضربوا بسيف الجوع.

صوت(٤) يا أباذر لم نسمع نصيحتك إلا الآن فى هذها للحظة هل يقبل هذا العذر.

صوت(٥) لقد أصمنا الجوع واخرسنا الفقر يحدق فى وجوههم ثم تتغير نبرة صوته.

لا لا يا أصحابى الخوف : الخوف هو الذى أصمكم وأخرسكم لقد رأيته بعينى فى بيوتكم فى الليل مدعيا أنه من رجال العيون السرية.

يتقدم نحو المسرح.

جئت لفصل الناس عن الناس جئت (يخطو نحو المسرح) لأنذركم إنه عصر للروح هل تدركون يا أصحابى كيف ينفيكم الخوف وأنتم فى بيوتكم تتضورون جوعا وتنامون على الحزن والفقر والحاجة.

* هذه المقتطفات من مشاهد المسرحية قد اخترناها بصعوبة ربما لتعقد البنية الشكلية فى صياغات الزمان والمكان فى هذا العمل.

* والملاحظ هنا أنه لم يعد تفتت الزمان والمكان كما كان فى عهد الرومانطيقية فى خدة الواقعية الرومانتيكية بل نراه يساهم فى تحليل العمل واعطاء المشاهد المتعاقبة قيمة مستقلة تشابه قيمة اللمسة الملونة فى رسم لوحة ماء وقد تعزل (اللوحة) أحيانا المشهد عن الاستمرار الدراماتيكى وتعطيه وحدة مطلقة تحط من قدر الحبكة وتخضع كل حركة لنقد المشاهدين وذلك هو مغزى ادخلها المؤلف فى مسرحياته والتى تعلن

اللافتات عن مبرراتها وتكشف عن غايتها وفى مثل وجهة النظر هذه فإن تفكك الزمان والمكان قد أتم عملية تهديم شكل المسرح بعظمة وهم سخيف بل يثير على العكس فى نفسه تفكيرا نقديا بناءا يوازى هذه الفلسفة الدرامية وضع المؤلف ممثلية فى بيئة الديكور حيث حطم بالتالى تلك الشكلية والتجميع التى تميز المسرح البراجوزى كذلك استخدم الدرجات والمصاطب التى يجعل الحدث على أكثر من مستوى واحد وأكد ضرورة أن تكون جميع الحركات والإيماءات داخل الفترة التى يحددها إطار المسرحية.

وهكذا وبين الحلم والواقع العينى والمتخيل تقع وقائع وأحداث المسرحية فأبوذر الغفارى يقلق منام كل من السلطات فاتك وابنه أبو المجون يتبدى لهم فى الحلم الواقع يذكرهم بالجوعى والمظلومين.

يقول للسلطان لا تأكل مال الفقراء، أعتق نفسك من نفسك يعتققك الفقراء إنى سأنزل إلى المدينة سأنزل إلى الاسواق وأحاور العامة سأشهر سيف الحق فى وجهك سيلتف على عنقك حبل النار.

* ويأمر السلطان العسكر والمخبرين بالبحث عن أبى ذر وتندس عيون السلطان فى كل مكان.

فالعامة بدأت أصواتها بالشكوى والتمرد ترتفع.

* ويظهر ثلاثة خطباء فى ثلاثة بقع ضوئية على خشبة المسرح وفى كل بقعة جمهرة من الناس.

خطيب(١) لا تلقوا اللوم على اللهو والمجون أو التقارير السرية.

خطيب(٢) أو شراسة الشرطة.

خطيب(٣) أو دهاء الملثمين.

ويستمر حوار الخطباء الثلاثة بطريقة دائرية فكل منها يكمل الآخر فى الحوار حتى يختلط الأمر على الملثمين.

ويستمر حوار الخطباء بطريقة دائرية فكل منهما يكمل الآخر فى الحوار حتى يختلط الامر على الملثمين؟

- لماذا لا تسألون أنفسكم أيها الناس؟
- لماذا لا يكون الحكم. شورى قولا وفعلا؟
- لماذا لا تختارون مجلسا من بينكم وفق أصول الشورى يخطط ينفذ بحكم؟ وتكونوا رقباء عليه.
- ولماذا لا تملكون فى أيديكم حق العزل؟
- وحق المساءلة.
- وحق الاعتراض
- وحق التعديل
- وحق المؤاخذة

ويظن الحراس والشرطة أن كل من هؤلاء الخطباء الثلاث يمكن أن يكون أبو ذر الغفارى ويحتارون فيما بينهم ويستقر الأمر على اعتقال الثلاثة وتقديمهم للمحاكمة.

* ولا يصدق السلطان فهو مؤمن أن أبا ذر مازال موجودا.

- لقد نزل أبو ذر إلى الصالة واندس وسط الناس يا أغبياء انزلوا إلى الصالة وفتشوا عنه وسط الناس اقبضوا عليه فى الصالة يا أغبياء يا جهلة.

سمعا وطاعة يا مولانا السلطان ينزلون إلى الصالة، وفى اعتقادى ان المسرحية تنتهى عند هذا الحد. فالجزء الثالث أو البؤرة الثالثة – الموقف لا تضيف للموضوع جديد بل يمكن أن يقال أنها تعمقه.

قد قدم الخطباء الثلاثة إلى المحاكمة ورفض القاضى سيف الدولة الفاروق أن ينظر تلك المحاكمة لتلفيق التهمة ولأنه هو أيضا ينزع إلى العدل ومن أنصار وتلامذه أبو ذر الغفارى وقد لفتت التهم فى محاكمة شكلية وجئ بالشهود وادلوا كل منهم بأن كل خطيب من الثلاثة هو أبو ذر.

- لقد فصلوا القانون على مقاس الحكام
- بأسم القانون.. نغلق افواهنا

- ونسكت على الظلم ونرضخ وننحنى ونساق إلى السجن.

بعد أن يشككوا كل واحد فى الآخر يشك فى بيته وفى جيرانه، وفى أصحابه وفى رفقائه. ثم يشك فى المدينة يواصل سيطرته على الناس وفى النهاية يتوالد الشك والخوف.

ومادام الناس يخافون.. فإنهم لن يتكلموا ويتعلمون الاستسلام لكل شئ. الظلم والقهر والفقر والانحناء ثم - ثم يبدأ الشك مرة أخرى دورة كاملة.. تبدأ من الشك وتنتهى بالشك (الناس يتدخلون فى الحديث)

- لن نسكت هذه المرة.

- سنتماسك فى وجه الشك.

- وعلينا أن نقف أمام – حائط السجن.

(تدخل الشرطة وتلقى القبض على الرجل) ويستقر رأى السلطان والحاشية على تدمير سمعة القاضى سيف الدين الفاروق فيتهمونه بالرشوة والافك والفسق والخبل بديل أنه كان ينتحل شخصية، أبى ذر الغفارى، ويتعامل مع السحر ويظهر فى ثوب ساحر ويدخل القصر فى هيئة (أبى ذر) ويعلق الكورس : انقسم الناس فريق مع (أبى ذر) وفريق ضد (أبى ذر).

وقال البعض أن (أباذر) حى والبعض الآخر قال إنه ميت لكن ظهور (أبى ذر) واختفاءه مازال لغزا ووسط البلبلة تنتهى المسرحية على نشيد الكورس.

الكورس: لا (أبوذر) لم يمت إنه حى بين الناس أنه بينكم... أيها الناس.

أنظروا هاهو (أبوذر)

فتشوا عنه

أنه بينكم

"بوذر" بينكم

فتشوا عنه وأحموه

إنه بينكم

(أبوذر) بينكم أيها الناس
(ستار بطيئ)

* تلك مسرحية شجاعة تناقش قضية حيوية مطروحة على ساحل النضال العربى... تناقش وبعمق قضية العدل الانسانى وتتخذ من رمز نضال أبو ذر الغفارى الغائر فى وجدان الشعب العربى منهجا لتفجير قضية العدالة وحكم الشعب بالشعب ذاخر بالحيل الجمالية التى تؤكد أن المؤلف مشغول بجعل الكائنات التى تعيش فوق المسرح كائنات من واجبها أن تقدم ما أسميه سحنة من الواقع الذى يسمو على الواقع الذى تجده عادة لدى الناس الذين تتصل بهم من جراء تجربتنا اليومية.

ويبقى أخيرا أن نناقش اللغة اللاواقعية فى هذه المسرحية.

لقد رفض تبنى المسرح الطبيعى الواقعى الأسلوبى لقد تبنى اسلوبا بليغا شعريا مدعوما بعيدا عن اللغة اليومية بعد الشعر عن النثر. فشخصياته يعبرون بلغة مصطنعة تصويرية متعددة عاطفية وفلسفية رومانتيكية وشعرية وأحيانا مغلفة بالصور فهو يحاول إعادة سلطان وعظمة الشعر ولكن هل الشعرية طغت على الدراما.

وأيا كان الأمر ففى وسط هذا السقوط الذى يقدمه المسرح التخريبى والقطاع الخاص مسرح التسليمة والتهريج نجد أن لدينا جيل طليعى يقدم فى صمت وصلابة هذا النوع المسرحى الجدير بالعرض والذى يؤكد صدق ما قاله(أريك بنتلى) واحد من أعظم منظرى المسرح ونقاده فى هذا العصر.

على فنان المسرح أن يختار إما أن يكون ثائرا أو يكون مطية الطبقة الصاعدة.

عبد الرحمن أبو عوف
مجلة الفنون السنة العاشرة
العدد ٤١/ص٦٣-٦٤ أكتوبر ١٩٩٠

حكاية الفلاح عبد المطيع

مسرحية : السيد حافظ

جريدة الرأى العام الكويتية

٢٧/٩/١٩٨٢ العدد ٦٧٧٧

مرافئ ثقافية

كتب جديدة

صدر للكاتب المسرحى السيد حافظ كتاب جديدة بعنوان حكاية الفلاح عبد المطيع عن مطابع صوت الخليج بالكويت مع كونه يضم مجموعة من الآراء النقدية فى مسرح السيد حافظ التجريبى، وأهم ما فى هذه الآراء التى نشرت لكتاب ونقاد فى الصحف والمجلات العربية، فى مصر والأردن والعراق والكويت وغيرها تتقارب فى الإجماع على أن هذا الكاتب يحمل هموم الإنسان العادى، هذا الإنسان الذى يدفع الثمن.

والمؤلف لا يكتب المسرحية التجريبية الطليعية وحدها وإنما يكتب القصة القصيرة وأناشيد مسرحياته بنغم شاعرى يحدث تلك الخلجات المؤثرة فى أعماله. وهو مخرج لمسرحيات قدمها فى أوائل وأواسط السبعينات حيث كان يقدم اسمه فى الفترة الأولى بتوقيع "أوزوريس" عندما قدم مسرحية "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" عام ١٩٧٣، وأخرج فى عام ١٩٧٦ مسرحية "قصة حديقة الحيوان" فى الإسكندرية، وعن إخراج هذه المسرحية كتبت مجلة الكاتب القاهرية تعليقاً – أكتوبر ١٩٧٦.

وأظهرت مقدرة المخرج وبراعته فى نقل هذه المسرحية إلى المشاهد فى صراعها الطبقى وزيادة احتداد التباعد بين الشخصيات، كما أخرج مسرحية "وطنى عشت يا وطنى" وقدمتها فرقة المسرح الطليعى أيضاً على خشبة "قصر الثقافة" فى الإسكندرية عام ١٩٧٣، وعلى نفس الخشبة مسرحية أحبك يا مصر.

وقد كتبت جريدة الأهرام بتاريخ ١٩٧٥/٣/٢٧ كلمة حول أعمال المسرح الطليعى الذى قد ذلك التاريخ مسرحية "الجسر" ومسرحية "أحبك يا مصر" للمخرج السيد حافظ فما هو هذا المسرح الطليعى الجديد الذى بدأ منه السيد حافظ إخراجه ومسرحياته؟

تقول كلمة الأهرام :"يظهر مسرح الهواه فى العالم اليوم كمسرح

يقدم فناً طليعياً تتفجر فيه إمكانيات ورؤى ومفاهيم جديدة يحاول من خلالها اكتشاف علاقات أكثر فاعلية وأصالة فى جمهوره. وهذا الفن أى مسرح الهواه هو امتداد فعال وحى لواقعهم الحقيقى على عكس مسرح المحترفين الذين يثقلون الواقع على الخشبة دانياً ليقترب وينعزل داخل قوالب تقليدية ومتكررة.

إن مسرح الهواه ليس مسرح المؤلف، أو مسرح الممثل، ولا مسرح المخرج كما صنف من قبل.. إنما هو مسرح الجماعة، وإذا كان السيد حافظ قد كتب مجموعة فى المسرحيات تنتهج أرضية من الواقع يدخل إليها الرمز أحياناً بأحلام المسحوقين وحواراتهم، وأحياناً أخرى بشكل مباشر، فإن أسلوبه فى الإخراج يعتمد على حركة ومظاهر هؤلاء على المسرح من خلال المسرحيات التى أخرجها لغيره من المعدين والمسرحيين، وكما أن له عدة مسرحيات مطبوعة المسكين يتساءل فى كربه وشقائه من أتى لنا بالمماليك؟ ويسقط أيضاً فى هذه الورطة عندما شفيت عين السلطان ولا يعلم بقرار إعلان الفرح وارتداء الثياب البيضاء، فهو يرتدى ثياب الحزن السوداء، وحكاية الفلاح عبد المطيع هى حكاية فيها اسقاطات تاريخية، والسيد حافظ فى هذه المسرحية إنما يتحدث عن الإنسان العادى الذى يبقى بعيداً عن أحداث السلطة أو مشاكل القوى الكبرى ثم يدفع الثمن فى كل زمان تكون فيه إرادة البؤساء مغلولة ومعطلة.

وحينما تقرأ هذه المسرحية تتساءل من جديد من أتى بالاسرائيليين إلى فلسطين؟ ومن أتى بهم إلى بيروت؟ إن الإنسان البرئ يدفع الثمن غالباً، تلك هى باختصار خلاصة مسرحية " حكاية الفلاح عبد المطيع" فى كتاب السيد حافظ الجديد. ومعها مسرحية أخرى نأمل يكون لنا عودة فى وقت لاحق.

كتاب من الكويت
حكاية الفلاح عبد المطيع
مسرحية تأليف : السيد حافظ
عرض / شفيق العمروسى

جريدة الوطن الكويتية
الخميس ١٠ فبراير ١٩٨٣

حكاية "الفلاح عبد المطيع" أو "ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكى" والتى صدرت مؤخراً هى آخر أعمال الكاتب المسرحى السيد حافظ وقد كتبها فى الفترة من عام ١٩٧٩ إلى ١٩٨١ أى استغرقت كتابتها حوالى ثلاث سنوات ويمثل تاريخ كتابتها مسألة هامة إذ أنه من الناحية التاريخية يمثل تاريخ كتابتها مسألة هامة إذ أنه من الناحية التاريخية يمثل نهاية فترة من أخطر الفترات التى مرت بها مصر والتى تتعرض لها المسرحية.

وعبد المطيع كما تخبرنا المسرحية "فلاح فقير" أجير، عيناه مسجدان وقلبه يتسع حتى يحتوى العالم ويداه صلبتان فى صلابة صخر النيل، يعيش بالقاهرة فى كوخ على شاطئ النيل.. على هامش الطريق.. يغنى لأطفاله كل مساء وينام وهو "متعب بجوار عتبة الباب لأن غرفته صغيرة لا تتسع لعشرة أفراد ورغم أنه يمضى حياته هذه منزوياً لا يشعر به أحد حتى الجيران فهو يعرف كما علمه والده أن الأحزان تأتى من الجيران، يتعرض لمتاعب كبيرة، فقد مرضت عينا السلطان ولأجل شفاء عيونه تقرر أن يرتدى أهل المدينة الحداد، لأن صاحبنا كان مشغولاً بالبحث عن الطعام لأولاده وحماره لم ينتبه للقرار، فقبض عليه وقضى بالحبس سبع أيام تعرض خلالها لمعاملة من نوع خاص، خرج بعدها كى يرتاح فيذهب فى غيبوبة طويلة، وخلال غيبوبته ليخرج إلى الشارع فى ملابسه السوداء حيث يقبض عليه هذه المرة لأنه لم يخلع ملابس الحداد ويرتدى ملابس الفرح البيضاء وأيضاً يقضى سبعة أيام أخرى فى الحبس يرفض بعدها منصب قاضى القضاة ويفضل أن يخلع ملابسه ويكون من العراة.

تلك هى بشكل عام حكاية الفلاح عبد المطيع وهى تذكرنا بالنوادر التى ارتبطت بشخصية جحا، وهى الشخصية التى اختلف عديد من الباحثين فى حقيقتها وموطنها الأصلى، وإن كان هناك شبه إجماع بينهم على أنها ظهر كرد فعل لحكم الطغيان.

المهم إن السيد حافظ استطاع أن يقدم لنا تلك الحكاية فى قالب مسرحى من نوع التراجيكوميدى "وليست كما فضل أن يقدمها باعتبارها كوميديا" فالمسرحية حين تجعلنا نضحك على السذاجة البادية لعبد المطيع تدفعنا فى نفس الوقت إلى البكاء معه عليه، ورغم أنه لا يحدث انقلاب مفاجئ من الضحك إلى المأساة أو العكس إلا أن السخرية والتهكم يستمران طوال المسرحية ويكشفان عن مأساة الطبقة الفقيرة والطغيان والإرهاب والفساد.

فى بداية المسرحية يدعونا الراوى إلى العودة للوراء إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة يهان، كان الإنسان الحيوان، قوى النفوذ والسلطان.

و"كان" هذه لابد وأن تدفعنا إلى التساؤل، هل حقاً افتقاد الإنسان للقيمة وإهانته وسطوته بعضه على البعض الأخر مجرد ماض، أم أنها مازالت متصلة حتى الآن؟

من الواضح أن الكاتب لم يرغب بتقييمه لذلك العمل أن يقدم لنا مجرد صورة "كاريكاتورية تاريخية" أو لم يرغب فى تقديم عمل تاريخى فى إطار الكوميديا، إذ لا يخفى على القارئ أن اختيار الكاتب جاء لتلك المرحلة التى حكم فيها قنصوه الغورى مصر كان وسيلة للتغبير عما حدث فى مصر طوال فترة السبعينات من القرن الحالى.

فقد اختار الكاتب فترة حكم قنصوه الغورى زمناً لمسرحيته، وهى فترة لم يحاول أى كاتب أخر أن يستفيد منها رغم أهميتها، فأكثر من تعرض للطغيان والفساد اتخذ من فترات الحاكم بأمر الله أو كافور الأخشيدى رموزاً.

من المعروف أن قنصوه الغورى استمر فى الحكم حوالى ستة عشر عاماً "١٥٠١ – ١٥١٦" وقد حكم زمن نهاية دولة المماليك الثانية التى تميزت بعدة ظواهر من أهمها التنافس على السلطة، فأصبح القادر منهم هو الذى يتولى الحكم فانتشر الارهاب والفساد وفى نفس الوقت انتشرت الفتن

والثورات الداخلية. كما تحقق لتلك الفترة أكبر اتساع امبراطورى لدولة المماليك.
إذن جاء قنصوه الغورى ليحكم تلك الدولة وقت أن بلغ الفساد قمته وليس أدل على ذلك ما حدث من الخيانة المعروفة التى تعرض لها أثناء صدامه بالاتراك فى معركة مرج دابق من قادة جنده، وهى المعركة التى لقى فيها حتفه وأودت بالامبراطورية المملوكية فى مصر والشام وقضت على استقلالها بقرون عديدة. بل ويدلل على ضعف الدولة المملوكية فى ذلك الوقت أن قنصوه الغورى دخل تلك المعركة مضطراً بعد أن رفض العثمانيون الصلح الذى عرضه عليهم، والواضح أنه لم تكن لديه الرغبة أو القدرة على القتال إذ لم يكن لمماليكه من هم سوى جمع المال من الأهالى الغارقين فى بحر الفقر والإهمال.
ومن خلال ذلك الواقع التاريخى حاول الكاتب أن يقدم عمله المسرحى حيث يعرض علينا أنماطاً من السلوك الاجتماعى ترتبط أشد الارتباط وتنتشر أوسع الانتشار فى ظل حكم الطغيان، وذلك من خلال ما يعانيه شخص الفلاح عبد المطيع الذى يمثل بجانب سذاجته جموداً يعتبر امتداداً تراثياً خطيراً فى تاريخنا ممثلاً فى قيم مجتمع الطغيان التى سيطرت نتيجة عهود طويلة لا يمثل عهد السلطان قنصوه الغورى سوى مرحلة من مراحلها.
وسط تلك الظروف عاش الفلاح "عبد المطيع" وهو الذى يمثل لنا شريحة هامة من الأهالى تعيش حياة الحيوان، وكما يبدو من المسرحية فإن عبد المطيع يجد غذاؤه الوحيد فى صداقته للحمار، بل نحن نجد حوار يدور بين الاثنين فى بداية المسرحية، والحمار عند عبدالمطيع يفهم "أكثر من أى شخص فى هذه الضاحية" كما يلعب الحيوان دوراً هاماً فى الكشف عن الظروف التى يعيشها عبدالمطيع.
فى ظل الطغيان يتحول القهر إلى سلوك عام فالأمر لا يقتصر على قهر

السلطان ارعيته بل يمتد ليشمل الجميع فعبدالمطيع يخالف زوجته، وهى تتهمه بأنه سبب بلائهم هى وأولادها ورئيس الشرطة يجد لذته فى القبض على فلاحنا الساذج، ثم أن القهر يولد القهر فعندما تؤلم السلطان عيناه "يصرخ ويصيح ملعون الوزير" والوزير بدوره يهتف "ملعون المستشارون."

والقهر يتبعه بالضرورة النفاق، ويصوره لنا السيد حافظ أروع تصير فى مقابلة عبدالمطيع لصديقه مرسى فى السوق ففى إطار كوميدى يعتمد على المفارقة فى الحوار بينهما تكتشف أن عبد المطيع هذا الكائن البسيط قادر على التلون بأكثر من لون وممارسة الحزن طبقاً لما يتطلبه الموقف فى اعتقادى بوجود مصاب اليم ألم بأسرة صديقه موسى "فالموت قد يأتى مفاجأة لمن تحب"، وهذا أمر يستلزم تعبيرات الحزن وقد يتطلب ذم الميت إذا كان ممن لا تحب، بل أن عبدالمطيع بفطرته وسذاجته اللتين تسلل اليهما النفاق يعلنها صريحة فهو لم يسمع بجنازة إلا و"خرجت فى الحال". فأنا لا أترك أى جنازة إلا وسرت خلفها، الحياة موعظة والموت أكبر موعظة.

ولا يجد عبدالمطيع فى النهاية ما يواجه به عالمه المهترئ غير أن يخلع ملابسه ويقف عارياً وذلك ليرد على قرار تعيينه قاضى القضاة.. ربما رفضاً للنفاق الاجتماعى وربما تعبيراً عن سخطه ورفضه وتمرده على كل قيم عصره الفاسد وسلوك مجتمع الطغيان، وتصاب حاشية السلطان بالذعر بينما يضحك الفلاح عبدالمطيع فى النهاية!

وتصبح نهاية المسرحية التى أرادها الكاتب مثار تساؤل وتفكي فى الإطار المسرحى الذى يعتمد على التنوير، فالنهاية تمثل الحركة العفوية فى مواجهة الطغيان، وهذا ما استطاع السيد حافظ أن يقدمه بذكاء شديد فى إطار متماسك وبلغة لم تفقد تلك الشاعرية التى تعودنا منه فى أعماله السابقة.

عبد المطيع وحكايته

مجلة فنون العراقية

العدد ١٠٧ بتاريخ ٢/٢٢ ايلول ١٩٨٠

مجلة (فنون) أضافت إلى مبادرتها، مبادرة جديدة، إذ اتفقت مع د. سعدى يونس، لتقدم فرقة العراق، مسرحية حكاية عبد المطيع..، فى الساحة المكشوفة لموقف سيارات مجلة (فنون).. ودعت إليها عوائل حى الإعلام والجوار إلى جانب المسئولين والفنانين..

جمهور الحى الشعبى الذى استمتع بهذا العرض المسرحى صفق كثيراً للممثلين ولمبادرة (فنون)...

مهدى على الراضى رئيس قسم الفنون المسرحية كان حاضراً وكتب هذا التعليق :

الدخول بالمسرح إلى المحلات الشعبية، والأزقة، والمقاهى، مسألة فى غاية الأهمية، وظاهرة حضارية متقدمة لها دورها الكبير والإيجابى فى كسب الناس إلى هذا الفن العظيم، كما لها اسهامها الفعال فى إيصال الوعى الفنى والجمالى والسياسى، إلى قطاعات كبيرة لم تتسن لها فرصة ملاحقة ما يقدم على خشبة المسرح، وهذا ما دفع بعض فنانينا إلى المبادرات فى القيام بتجارب مسرحية فى أماكن عديدة ومن هؤلاء الفنان سعدى يونس، الذى استطاع أن يكسر هذا العرض، وأن ينزل بتجاربه إلى الناس بمسرحيات عديدة، فأصبح بحق ظاهرة متميزة فى هذا المجال، والفنان سعدى فى معظم أعماله سواء التى كتبها أم اعدها يعايش ويعالج الهموم اليومية على المستويين المحلى والقومى، ولعل حكايته الأخيرة مع عبدالمطيع، كتب النص السيد حافظ، والتى قدمها بمبادرة مجلتنا فنون، واحدة من تلك المسرحيات التى تتحدث عن الخاص بصيغة العام وما هو فنتازى بحسن واقعى، لذلك تتداخل فيها عناصر حكواتية ربما جاءت بإضافة من المخرج نفسه، والمسرحية تقدم لنا نموذجاً، يمثل شريحة اجتماعية كبيرة مسحوقه، تعانى الاستلاب فى ظل فوضى القوانين وفوضى حياته الخاصة، جاءت أحداثها متسلسلة ومتداخلة، ينقلك المخرج فيها عبر حالات من التقابل والتزامن تبتدئ من وقوف الممثل على الخشبة

شارحاً وضعية عبدالمطيع، ومروراً بمشاركة بقية الممثلين فى إثارة هذا الموضوع كذلك فى بيت الوزير، والسلطان، وبيت عبدالمطيع، والشارع – وهو بهذا استطاع أن يخلق فيما يسمى بتصوير الحالة والتعليق عليها، من خلال تكوينه لبعض التشكيلات الجماعية، التى أعطت بالمقابل فعل اشراك الجمهور باللعبة، وفى الاتصال مع الحدث ومن ثم التفاعل مع الحكاية عبر الانتقال من وضع إلى آخر، ومن حالة إلى أخرى ساعد على ذلك طبيعة النص لأنه يعتمد بالأساس على طرح المفارقات فى لوحات منفصلة، وهذا ما جعل المخرج يتحايل فى بعض الأحيان لكى ينقل صورة أخرى بعيدة عن الحدث الرئيسى، مثلاً فى مشهد السوق أو المبالغة فى رسم شخصية الحمار، لكنها مع هذا تبقى تدور حول المحور الأساسى عبدالمطيع.

وذلك لعدم إدراكه خطورة تلقى القرارات دون مناقشتها فيصبح بالمقابل ضحية ولائه المفرط، مع هذا يبقى مصراً على التمادى فى أخطائه ففى الوقت الذى يعلن فيه الحداد على عين السلطان.

يرتدى عبدالمطيع اللباس الأبيض، وعندما تعلن الفرحة، يخرج عبدالمطيع بلباسه الحزين، فيتعرض لنفس التحقيق السابق حتى يكتشف نفسه فى بيت السلطان، وهكذا تتابع الحكاية، عارضة لنا المهازل التى تعيشها هذه المدينة، ومهازل قوانينها... كما عالجت الموقف السلبى الذى يتسم به البعض ممن ينفذون التعليمات كما مطلوب دون وعيها.. ولعلنا هنا لا نستطيع الحديث عن العمل باتساع وبعين نقدية، ذلك لأن طبيعة العرض فى الهواء الطلق ووسط مشاهدين أكثرهم من العوائل الشعبية والأطفال واستجاباتهم الصاخبة، الفرحة، يجعلنا نشد بحماس على ايدى الممثلين الذين قدموا جهداً استثنائياً من أجل إنجاح التجربة.

الفلاح عبد المطيع : يحدث دجلة.. فمن يستجيب؟

إعداد : حسب اللّه يحيى

مجلة فنون العراقية

قص الفلاح المصرى البسيط حكايته فى مقهى الصالحية، ومعهد الفنون وأماكن مختلفة من بغداد.. وتوقف عند نهر دجلة، حيث استضافته الزميلة مجلة "فنون" مع فرقة العراق المسرحية، وقدم عبد المطيع حكايته أمام واجهة المجلة المطلة على دجلة الخير والعطاء.. واستمع إليه جمهور أسرى جمع بين الأب والأم والأبناء.

لم تكن الحكاية ممتعة، ولا تبعث إلى السرور، بل إنها تستثير الهمم وتحديد المواقف من الظلم والتعسف.

فالفلاح عبد المطيع يعيش حالة فقر مدقع، وامرأته تعانى الشقاء معه، بينما سلطان المدينة ينعم بثرائه، وحاشيته متعلقة، لا يهمها مصلحة الناس.. لذلك تصدر الأوامر بأن يرتدى كل فرد ملابس سوداء حزناً على مرض السلطان، لكن عبد المطيع لا يسمع بالأوامر، فيعاقب ويشفى السلطان من مرضه، وعلى الناس ارتداء ملابس بيضاء، بينما يبقى عبد المطيع على ملابسه السوداء، فيعاقب أيضاً وزيادة فى التنكيل يسخر منه السلطان بأن يعينه قاضياً ثم يأمر بجلده.. حتى يصرخ عبد المطيع ويسأل عن أى الملابس يرتدى، وكيف يعيش كإنسان له مشاعر وهواجس وهموم، وكيف يوفق بين جوعه وبحثه عن العمل وبين الولاء للسلطان المترف؟

السيد حافظ – مؤلفاً للمسرحية، استطاع أن يلتقط حدثاً بسيطاً ويبنى عليه عملاً درامياً نتوقف عنده، ويخلق فينا حالة توتر ونقمة إزاء كل نظام يحاول قهر الإنسان فى خبزه وحريته.

وبدا أن الزيادات التى وردت فى بداية العرض كأن يشار إلى أن هذه المسرحية لا تتعرض لأبطال مثل هاملت أو هنرى الرابع، وإنما هى حكاية فلاح بسيط لا تضيف جديداً للحدث المركزى، وجاءت النهاية ذات إيقاع بلاغى وحكمى كالقول: "شرط المحبة الجسارة" وكان إخراج الدكتور

سعدى يونس يشكل تواصلاً مع النشاط الذى مثله فى "الاستعراضى الكبير" و "المجنون" وعدد من المسرحيات التى تتوجه نحو التجمعات الجماهيرية فى الأحياء الشعبية والأماكن العامة..

ومثل هذا التوجه، يحقق اكتساباً جماهيرياً ناجحاً لفن المسرح، وبالتالى يسهم فى زرع بذور طيبة لإزدهار وجود المسرح بين الناس.

ورغم أن العرض قام على مواهب جديدة فى الأداء، إلا أنه استطاع أن يصقلها ويحقق من خلالها عملاً ناجحاً، فكانت نجاة على "نفسية" تحسن اختيار الحالة المتغيرة للشخصية، وتغير توصيلها فى الأداء ضمن شرطها.. فأجادت وحققت ما هو مطلوب منها فى عمل يعيش بين الناس، وتألق ستار جاسم فى دور "المنادى" أكثر منه فى "المستشار" وعرفنا صاحب شاكر "الراوى" بارعاً وقريباً إلى النفس.. وبدا فلاح حسن – من الفرقة القومية يحمل إسهامة متواضعة مع زملائه فى فرقة العراق المسرحية. أما هادى مضمن "مرسى" وراضى مطر "المستشار" العجوز "وتقى شواى" ، "مستشار" فلهم امكانات طيبة، وتميز د. سعدى يونس ممثلاً مقتدراً جعل الهوة بينه وبين فرقته شاسعة.. وأمكن للمشاهد أن يحترم تلك المواهب التى تقف بجدارة بين جمهور مختلف الأمزجة والأطر بدلاً من ترقب مشاهد اعتاد أن يزور المسرح ويتفاعل معه.

وكانت الحان وموسيقى علاء زكى طموحة وجميلة فى عرض مهموم ومأزوم بالبطل وشارك اللحن الغنائى وحشية السلطة فى مشهد، وحقق انسجاماً مع العمل، وملابس ياسمين خليل بدت ملائمة، سهلة التغيير، حالية من التعقيد..

الديكور لا وجود له، دائرة خشبية مرتفعة وسط الجمهور والأداء يجرى فوقها، وتغيير الملابس والحركات تجرى أمام الجمهور فالعرض بريشتى، يقدم تلك الحالة كونها تمثيل لواقع.. ويؤمل من العرض أن

يتعرض المتفرج على مثل هذا الواقع.

العرض يتحدث إلى دجلة وينساب كلمة ولحناً وحركة مع مساء الماء وانعكاسات الصور.. ويبقى عبد المطيع، متسائلاً عن فواجعه، فمن يستجيب له، ومن بدله على سبيل آخر!

حكاية الفلاح عبد المطيع
وما جرى له مع السلطان "قنصوه الغورى"
إعداد / ع.ط.

مجلة عالم الفن الكويتية - مايو ١٩٨٠

الخط الإخراجى للمسرحية يهدف إلى مسرحة المسرح
الخط الإخراجى للمسرحية يعتمد الدائرة فكرة أساسية
دخلت الأغانى بالمسرحية من أجل إضاءة الأحداث

قدمت فرقة العراق المسرحية.. مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع.. تأليف (السيد حافظ) وإخراج الدكتور سعدى يونس وتمثيله.. إضافة إلى الممثلين والممثلات (نجاة على.. تقى شواى.. هاشم البازى.. هادى مطعن وأخرين).. ألحان الفنان علاء زكى..

– فكرة المسرحية –

* عن فكرة المسرحية يتحدث الدكتور سعدى قائلاً :

– عندما تمرض عين السلطان (قانصوه الغورى) فى زمن المماليك بمصر يصدر أمراً بأن على جميع الناس أن يرتدوا السواد وأن يقيموا الأحزان ويمنعوا الأفراح والضحك فى كل مكان، غير أن (عبد المطيع) الفلاح البسيط لم يسمع بهذا فيخرج بالشوارع مرتدياً الملابس البيضاء وهكذا يسقط بيد شرطة السلطان ويعذب.. وفجأة تشفى عين السلطان فيأمر الجميع بارتداء الملابس البيضاء وإقامة الأفراح فى كل مكان ويمنع البكاء والصراخ.. واذا مات أحد يدفن بالمساء والجفاء بصمت وفى الليل.. وهكذا يصبح الفرح أمراً فى هذه الحالة أيضاً.. غير أن (عبدالمطيع) بكل بساطته ونقائه يخرج غير عالم بهذه الأوامر وهو مرتدياً السواد.. هو وحماره.. وتقبض عليه الشرطة مرة ثانية ويعذبوه مع الحمار أيضاً حيث أن كل حيوان وكل إنسان يجب أن يحزن أو يفرح تبعاً لما يقوله السلطان..

* وعن تبديله لنهاية المسرحية.. قال :

– كانت النهاية السابقة أن أقوم بتغييرها.. هى أن السلطان... عندما يسمع بحكاية (عبد المطيع) بعينه قاضى القضاة.. غير إننى رأيت أن هذه النهاية من الممكن أن تتطور أكثر.. فمن الصعوبة بمكان أن يلتقى أين

الشعب البسيط مع سلطة غاشمة كسلطة (قانصوه).. مسرحية يشاهدها وليس أمام عرض ملئ بالإيهام على أساس أنه حقيقة مفروضة..، فالممثلون بالمسرحية يرتدون الملابس ويغيرون الشخصيات أمام الجمهور مباشرة وإضافة إلى ذلك كنت أريد أن أحقق أكبر مشاركة ممكنة للجمهور من جميع الجهات هى أقرب الأفكار بالنسبة لى كمخرج.. كى تعبر عن الدوامة. التى تعيشها شخصيات المسرحية.. كما أن الدائرة موجودة بالتراث العربى كشكل من الأشكال العامة فى التقاليد العربية كجلوس الناس فى الخيمة العربية يتم بشكل دائرة.. كما أن الكثير من العوائل الشعبية تجلس على الأرض بشكل دائرى.. إضافة إلى ما للدائرة من أهمية فى التراث التشكيلى الإسلامى بالذات.

* ويضيف الدكتور سعدى مخرج المسرحية.. قائلاً :

– إن جميع الشخصيات بالمسرحية تسير باتجاه مغاير للزمن ولعقرب الساعة بالذات، أى أنها تسير من جهة اليسار إلى اليمن.. مثلاً.. بينما عبد المطيع يسير بالعكس.. ويستطيع بعفويته وبراءته وإصراره بالنهاية على الرفض أن يجعل خاصة عموم الشعب يسيرون بمسار الزمن الحقيقى ويغيرون حركتهم وفقاً له وفكرة حركة المسرحية عموماً كانت تشكل الخطوط العامة للحركة الإخراجية.. فالتقوقع فى وسط مركز الدائرة.. يعنى أحياناً كثيرة.. الابتعاد عن الناس.. بينما الذهاب إلى أطراف الدائرة يعنى الاقتراب منه.. فللدائرة أحكامها الخاصة بها.. هذه الدائرة بعملية الإخراج التى أقيمت بها لا يتجاوز قطرها الأربعة أمتار والارتفاع متراً عن الأرض.. ولم يكن هناك أى ديكور أو قطع أثاث سوى مستطيل صغير من الخشب طوله حوالى متر وعرضه حوالى نصف متر.. هو كل شئ فى الديكور يحرك بين أونة وأخرى لتدور على مكان معين.

وعن الأغانى والموسيقى التصويرية .. يقول :

– أكدت فى المسرحية على استخدام الأغانى.. أخذتها من أشعار أحمد

فؤاد نجم.. وواحدة ألفها جودت التميمى.. ولحنها علاء زكى.. وباللهجة المصرية.. ولم تكن الأغانى بالنص، بل أضفتها لكى تكون فواصل تقريبية أحياناً وللامتناع أحياناً أخرى.. وتدخل لإضاءة الأحداث وإلقاء الأضواء النقدية الساحرة على ما يجرى من أمور.. أما الموسيقى التصويرية فهى عبارة عن ألة العود ودف وطبل.. وصنج.. استخدمته كما فى نزالات الملاكمة لبدء المشهد أو نهايته باعتبارنا نمثل على دائرة فى وسط الجمهور واشبه ما تكون نزالاً بالمعركة.. ويتحدد ذلك من خلال الفوز.

– رأى –

* ياحبذا لو قدمت هذه المسرحية فى الخليج العربى ليطلع عليها جمهور المسرح المتعطش لمشاهد أعمالاً مسرحية جادة..

حكاية الفلاح عبد المطيع

بقلم : زكريا عبد الجواد

المكتبة المسرحية – مجلة فنون العراقية

قبل أعوام استضافت "فنون" الدكتور سعدى يونس وأعضاء فرقته لتقديم مسرحية "حكاية الفلاح عب المطيع" للسيد حافظ. وتم عرضها أمام مبنى المجلة فى الهواء الطلق، وعرضت فى أماكن مختلفة أخرى.
المسرحية صدرت فى الكويت مؤخراً وهنا نقدم عرضاً للنص.

- المحرر-

- فى مجمل مسرحيات السيد حافظ يمكن ملاحظة ذلك الإلحاح على أن الغد الأكثر إشراقاً لابد قدومه مهما اتسعت مساحة الأيام الغائمة، لذا فإنه يوظف جميع شخوصاتها لإعطاء المتلقى انطباعاً يدين به القهر والظلم والتسلط، ويمكن الإمساك بذلك فى المسرحية الأولى من الكتاب "حكاية الفلاح عبدالمطيع" فهو لا يقف عند حد الوصف والشرح الفنى فقط وإنما الإدانة الصارخة والساحرة من بشاعة القوى القاهرة وديماجوجيتها. فالمسرحية تحكى ببساطة، إن عين السلطان المملوكى قنصوة الغورى قد أصيبت بمرض فالتم الاتباع والحاشية، واقترحوا إصدار فرمان بأن يرتدى الخلائق الملابس السوداء وأن تطلى منازلهم بذات اللون وأن تمنع الأضواء والأفراح وكل ما يخالف مراسيم الحداد العام.
لكن عبد المطيع وهو هنا شخصية كسولة سلبية، ساذجة إلى حد البله، لا تصل إليه تلك الأوامر، فيقبض عليه ويعذب بحجة تحدى الأوامر وعندما يخرج ويرتدى السواد ويصبغ حتى حماره به نجد عين السلطان تبرأ من مرضها فيصدر "الفرمان" بأن تعود الأمور طبيعية بلا سواد ويمنع تماماً الظهور بذلك اللون الحزين.. ولا يعلم عبد المطيع الساذج بهذا أيضاً، فيعاد القبض عليه أيضاً بالتهمة السابقة.
وبين البياض والسواد بين الأمر بالحزن، تدور أحداث المسرحية فى إسقاط بارع وإشارات لممارسات غاشمة أوصلت إنسان الشرق التعس إلى

ذروة الإحباط والخوف، وأسقطته فى سلبية قلّ أن توجد بعيداً عن تلك البقعة التى تكالبت عليها عوامل الانحطاطات المتوالية والأطماع الاستعمارى والعنصرية من أفجاج الأرض بينما يبعد البسطاء حتى عز ابداء الرأى فى أبسط الأشياء المؤثرة على حياتهم.. خوفاً وقهراً ورعباً.

والمسرحية تقع فى فصلين ويمكن تصنيفها ضمن مسرحيات الملهاة الجادة. أى تلك التى تتخذ من الكوميديا الراقية طريفاً لبناء الحدث وتصعيده والتى تتبع جديتها من خلال المواقف المتعدد الحاملة سخرية مريرة.. يتطلبها الموقف.

وقد أجاد الكاتب تحريك شخوصه بدءاً من الشخصية المحورية "عبد المطيع" وانتهاء بالشخصيات الثانوية، وجاء الحوار ملائماً لطبيعة كل منها وسلوكياته وحالاته النفسية جاء اختيار اللحظة التاريخية منسجماً مع طبيعة الأحداث وإن لم يكن هناك تركيز على الجو التاريخى لذلك العصر وعلى أحداث المسرحية حتى أنه يمكننا حذف اسم السلطان الغورى وكلمة "فرمان" مثلاً لنجد أننا لا نكون أمام مسرحية تاريخية بقدر ما يكون للواقع حضور مكثف وواضح هى أفضل مسرحياته الثلاث التى احتواها الكتاب. وهى تعتبر طيباً فى المسيرة المسرحية العربية الجادة، ولا شك أن السيد حافظ قد حظى بها خطوة واثقة فى عالم رحب وممتع هو عالم المسرح.

وتقدم المسرحية الثانية "علمونا أن نحيا".. الحوار الدائر بين الشخصيتين الرئيستين واللذين يحملان مفاهيم وأحلاماً متباينة تماماً، اجتمعا معاً فى غرفة واحدة من غرف السجن ودار بينهما حوار يبدأ فى الإشارة الأولى بالفصحى، ثم ينتقل إلى العامية فى الأشارة الثانية ومن خلال ندرك أن هناك سجينين الأول يعمل صحفياً ويسجن بتهمة سياسية، والثانى تاجر ويسجن لارتكابه جريمة قتل.

والحوار الدائر يكشف عن مدى وعى كل منهما، لكن الذى يجمعهما معاً

هو حلم الإفراج، الأول لكى يحارب الأعداء (على المستويين الخارجى والداخلى)، والثانى لكى يعيش مع زوجته الرابعة، وبين الحلمين مسافة كبيرة تفصل ما بينهما بحجم الوعى ومسار العاطفة، ويشتد حلم الإفراج وقت الغارة المعادية التى تستمر طوال المسرحية وعلى مدار الإشارتين فيها، ويجسد المؤلف هنا عذابات الوعى حيث يقف السجين الثانى (غير الواعى والسلس الانقياد الذى يحمل العواطف المتناقضة والمشوشة) مناقضاً للسجين الأول (الصحفى والسياسى الحالم).

غير أنه يعود ليؤمن مع السجين الأول بطلوع وقت آخر جديد رائع، حتى نهاية المسرحية حيث ينهار حلمهم بإصدار قرار التحفظ واستمرار الحبس بعد انتهاء الغارة... وقد كان للقطات الجانبية وتوزيع نقاط الضوء الأثر الكبير فى إثراء الأحداث والغاء الظلال على دخائل ومكونات السلوك عند كل من الشخصيتين المحوريتين، إلى جانب الحوار الملائم والذى لا تخفيه كثرة الأغلاط الطباعية، وترقيم الشخصيتين.

أما المسرحية الثالثة "الخلاص" وتدور أحداثها فى الفترة من ٤ حزيران ١٩٦٧ حتى ٦ تشرين أول ١٩٧٣، حيث يستدعى المؤلف ثلاثة من الشهداء الأشقاء "صابر ، هادى، سلام" فى جو احتفالى انشادى ليروى كل منهم قصة الاستشهاد ويعلنوا عن تحديهم للموت وللهزيمة، حيث تلمح من خلال حوارهم ذلك الخيط الذى يربط مسرحيات السيد حافظ، والذى يتمثل دائماً فى تحدى الظروف القاهرة والتبشير بالغد الواعد الرائع، الذى تخلفه سواعد الرجال وعزائمهم القوية.

والمكان : مدينة السويس، حيث تكون التضحية الدائمة، منذ أن حفرت القناة وحتى حروب ٥٦، ٦٧، ٧٣.

وحيث تكون صلابة المقاومة وشجاعة الفداء الرجولى، سمة عظيمة تتضح بها جباه البشر فى تلك المدينة الباسلة فى لغة أقرب إلى الشعر

العامى المصرى يتبادل الأشخاص فى تدفق حماس وخطابية إحياناً انشاد أهازيج حماسية عن الأرض التى تروى بدماء الرجال وعرق جباهم وعن الشمس المتلألئة فى العيون والنهار الوردى والحلم الطالع.

حتى نصل إلى نهاية المسرحية ليغنى "الكورس: "

"ازرع لا.. للهزيمة، ازرع لا، ازرع لا فى وشط عدوك...."

و"اطلع فوق الهزيمة مقاومة واضرب.. اضرب رصاص واحصد خلاص.. احصد.. احصد.. خلاص" وهكذا تمزج المسرحية بين الرصاص والخلاص، ومنذ الحرف الأول فيها، وحتى الأخير، يظل للمقاومة الصوت الأعلى باعتبارها الحل الأوحد فى مواجهة عدو شرس.

زكريا عبد الجواد

إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ

بقلم

د. مصطفى رمضانى

تــــقـــديــــــم

حين نستقرئ الريبرتوار المسرحي العربي أفقيا، يسترعي انتباهنا توا تربع المبدع المسرحي السيد حافظ على عرش التجريب، سواء على مستوى الكم أم على مستوى الكيف. فقد أبدع ما يناهز الأربعين عملا مسرحيا استحضر فيها مختلف الأساليب الفنية والاتجاهات الدرامية الحديثة والمعاصرة. ولكنها جميعا تظل وفية لمبدإ التجريب.

ومعلوم أن التجريب في المسرح العربي يظل موصولا بإشكاليتي التأسيس والتأصيل، حتى لا نكاد نفصل- أحيانا- بين هذه المستويات الثلاثة. فالمبدع المسرحي العربي حين يجرب الأشكال الدرامية من منطلق الحداثة، إنما يكون بصدد القيام بفعل التأسيس، نظرا لغياب القاعدة الجمالية الأصل التي يمكن أن تكون منطلقا أو قاعدة لفعل التجاوز الذي هو سمة أي تجريب.

والسيد حافظ يعي جيدا هذا المعطى الذي هو في جوهره معطى إيبستمولوجي.لذلك فهو يراهن على مستويين لتحقيق هذا البعد التجريبي الحداثي في مسرحه. وأعني بهما مستوى الكم والكيف معا. فوفرة الإنتاج سبيل للانتقال من مرحلة الكم إلى مرحلة الكيف. ولا يمكن معاينة أثر التجريب المسرحي بالملموس، إلا ضمن ريبرتوار يبرهن على نجاح التجربة في إطار التعدد والتنوع.

ولعل نظرة سريعة إلى الريبرتوار المسرحي للمبدع السيد حافظ، يؤكد هذا الغنى وذلك التعدد. فهو كاتب عايش مراحل الانتكاسات العربية، وعاين مرارة التناقضات الاجتماعية التي أفرزت كتابات غاضبة أحيانا، ويائسة حينا، وحالمة أحيانا أخرى. وبين الغضب و اليأس و الحلم، تستمر الكلمة الصادقة مبشرة بكل القيم التي تدعو إلى إنسانية الإنسان، وحيوية الحياة، وما إلى ذلك بما يؤمن به كل مبدع ملتزم و جاد وأصيل.

والسيد حافظ من طينة الكتاب الذين راهنوا على الكتابة، في زمن تضاءلت

فيه قيمة الكلمة، بسبب كثرة الإحباطات، واتساع رقعة الخيانات، وتفشي ظاهرة التسيب الثقافي و الفني. فهو المرابط في رحاب الكلمة: يكتب في صمت و تواضع، بعيدا عن الأضواء و" الطبول الخرساء"؛ لأنه يؤمن بأن الأصيل سيظل أصيلا، وإن تعددت الأقنعة، وتنوعت أساليب الزيف والدجل..

لأجل ذلك، نجده يراهن على التجريب لتحقيق فعل الاختراق. وهي صفة لازمة في الإبداع الأصيل الذي يخترق كل الحواجز، ليصل إلى المتلقي في كل مكان و في كل زمن. وحين نقرأ نصوص السيد حافظ، نحس بهذه الصفة، لأنه يكتب للإنسان دون مراعاة لمكانه أو زمنه، تماما كما عند كبار المبدعين الخالدين الذين يخترقون فعلي الزمن و المكان بما أوتوا من قوة التأثير بالإمتاع و الإقناع.

ونحن إذ نصدر هذا الكتاب، إنما نستجيب لهذه القوة: قوة التأثير، لأن نصوص السيد حافظ فعلا تمتلك القدرة على الإمتاع والإقناع. فهي نصوص تجمع بين شعرية اللغة بطابعها الانزياحي، وبين حس بناء الشخصيات، وتركيب الأحداث وتنوعهاوغناها؛ فضلا عن الأسلوب العجائبي الذي هو نتاج خيال خصب، وذكاء و موهبة أصيلة... وهي كلها أمور تبرهن على مدى غنى هذه التجربة الإبداعية التي تشكل حالة خاصة في المسرح العربي، حري بأن يليها النقد ما تستحقه من عناية. فهي تجربة غنية بمكوناتها الأدبية و الجمالية و التقنية. وسيجد فيها الدارس ما هو قمين بإغناء التجربة المسرحية العربية: إبداعا و نقدا.

ولاأخفي القارىء الكريم أن هذا الغنى هو الذي كان وراء اهتمامنا بكتابات السيد حافظ عامة، وبكتاباته المسرحية على وجه الخصوص. بل إن هذا الغنى نفسه هو الذي أهل نصوصه المسرحية لتكون مادة للدرس الجامعي الأكاديمي في مستواه العالي.

فمن خلال البحث في إشكالية التجريب في المسرح العربي – الذي هو أحد محاور الدراسات العليا في جامعتنا – كان لا بد من الوقوف عند تجربة السيد حافظ المسرحية للبحث عن الأسس الجمالية فيها باعتبارها نموذجا للتجريب. وها نحن اليوم نقدم ضمن هذا الكتاب جزءا مما انتهينا إليه في تلك الوقفة العلمية. والكتاب في أصله مجموعة أبحاث أنجزها طلبة الدراسات العليا. ونظرا لأهميتها، ارتأينا طبعها مجتمعة، تعميما للفائدة من جهة، وتقديرا للجهود التي ما فتىء يبذلها المبدع السيد حافظ قصد ترسيخ كتابة مغايرة تؤمن بالاختلاف والتنوع.

د. مصطفى رمضانى

الجروتيسك
في كوميديات السيد حافظ

د. مصطفى رمضاني

كلما أتيت لي فرصة الكتابة حول مسرح السيد حافظ، إلا واستحضرت مفهوم التعدد الذي

كان صفة لازمة في كل من أدركته حرفة الأدب، أو الفقه، أوالعلم عامة في ثقافاتنا العربية الإسلامية القديمة. فقد كانت تتجمع في الشخصية الواحدة شخصيات متعددة، هي من قبيل ما يطلق عادة صفة المتعدد داخل المفرد. ولذلك كان طبيعيا أن تجد الفقيه شاعرا وكاتبا وعالما وفنانا. وقلما تجد من يركن إلى مجال تخصصه ولا يتعداه إلى ما سواه.

والسيد حافظ من هذه الطينة. فهو كاتب مسرحي تتجمع بداخله ذوات أخرى تجعل منه

شاعرا وقصاصا وباحثا وكاتب سيناريوهات... أي أنه هذا التعدد داخل الفرد. ومن المؤكد أن هذه الخصلة هي التي أهلته ليكون غزير الإنتاج، متنوع التجارب، لا يستقر على نمط واحد في الكتابة، سواء على مستوى التجنيس الأدبي أو الفني، أم على مستوى آليات الكتابة والإبداع. وهذا ما يجعل كتاباته دائمة التجدد، ولا تستقر على شكل أو اتجاه أو

مدرسة أو تيار قار. فهي كتابات غير نمطية، تكفر بالثابت والجاهز والمتداول، ولا تؤمن إلا بما تمليه أصالة الموهبة، وصدق التجربة، والوعي الجمالي المسبق بخصوصية الأدوات الإجرائية التي هي نتاج ثقافة الكاتب وتكوينه ومهاراته الفنية أو التقنية. وهذا ما يشكل في نهاية الأمر خاصية الأسلوب وتفرده. والأسلوب كما نعلم هو الرجل نفسه كما يقول الناقد الفرنسي بوفون.

ومن المؤكد أن أسلوب السيد حافظ هو شخصية السيد حافظ نفسه. فهو يكتب بلسان حال شخصيته، وهي شخصية متمرد لا تؤمن بالجاهز والمألوف، ترفض الاحتذاء. والنمطية، حداثية في انفتاحها على ما يقتضيه التجريب من مغامرة البحث عن الممكن في التصور والآليات والمناهج، ومتشبثة بالثوابت التي هي أساس كل أصيل وجوهري وحقيقي. وهذه هي

سمة الحداثة الحق : الحداثة التي تنشد المغايرة والاختلاف، دون الإلغاء أو الإقصاء الكلي لما هو ثابت وجوهري وأصيل، مادام الأصيل أصيلا بشكل مطلق، دون التقيد بمعياري الزمنية أو المكانية، لأن أساس الحداثة في نهاية الأمر هو البناء وليس الهدم.

ولعل نظرة خاطفة إلى مسرحيات السيد حافظ، تؤكد هذا البعد الحداثي الذي يجعل من التجريب وسيلة للبناء، سواء أتعلق الأمر بما يعالجه من قضايا وإشكاليات، أم بكيفية معالجتها، ووسائل أجرأتها وتفعليها جماليا أو تقنيا فوق الركح. وهي كلها مسرحيات تتسم بطابعها الاستفزازي الذي يخلخل السائد ويثير فضول المتلقي : متخصصا كان أم مهتما عاديا. ويلاحظ أن هذا المبدع قد راهن على ذلك الطابع الاستفزازي منذ كتاباته الأولى، وكأنه يعلن بذلك عن ميلاد تجربة مغايرة أفرزتها مرحلة ما بعد النكسات والهزائم العربية سياسيا وعسكريا. وبذلك جاءت محملة بشحنة من الغضب والاستفزاز، بدءا بعناوينها المثيرة، مرورا بالقضايا والإشكاليات التي تعالجها، وصولا إلى كيفية الاشتغال عليها، والصيغ التي تتمثل رؤية الكاتب تجاه قضايا تمتد بين ما هو اجتماعي أو سياسي،

إلى ما هو وجودي وأنطولوجي أحيانا. ومن تلك العناوين المثيرة : "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى"، و"الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء"، و"هم كما هم ولكن ليس هم الزعاليك"، و"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث"... وظل مصرا على هذا الطابع الاستفزازي حتى في مسرحياته الأخيرة، كما هو الحال مع عناوين مثل "قراقوش والأراجوز والحرفوش"، و"الغجرية والسنكوح"، و"حرب الملوخية"، و"خطفوني ولاد الإيه" إلخ...

ويبدو من نافلة القول تأكيد الوظيفة الجوهرية التي يقوم بها العنوان للدلالة على كينونة العمل الإبداعي، أو على الأقل الإيحاء إلى تلك الكينونة. فالعنوان علامة دالة. وهو العتبة الأولى التي تقربنا من النص :

فبها نبدأ قراءتنا الافتراضية قبل قراءة المتن. وهو المفتاح الإجرائي الأولى الذي يفتح لنا أفق القراءات الممكنة بصريا ودلاليا ولسانيا، ذلك بأن تركيبة العنوان تحتل حيزا مهما من تفكير المبدع. وهو نفس الحيز الذي قد يحتله لدى القارئ أو الناقد، قبل مواجهة النص بالقراءة التأويلية. ولسنا بحاجة كذلك إلى التذكير بالأهمية التي يوليها الدرس السيميولوجي للعنوان، ولا سيما عند كبار المنظرين من أمثال رولان بارت R. Barthes، وجان كوهنJ. Cohen ، وجيرار جينيتG. Genets ، وريفاتير M. Rifaterre، وروبرت شولز R. Scholses وغيرهم..

ولاشك أن السيد حافظ كان على وعي تام بهذه الوظيفة الاستفزازية لعناوين مسرحياته. وكأنه بذلك يهيئ القارئ سيكولوجيا لولوج عالم المسرح الذي لا يقل استفزازا وإثارة، بسبب غياب المنطق الداخلي للأنظمة اللغوية والتركيبية في بناء النص من جهة، وغياب هذا المنطق أيضا فيما يخص كيفية النظر إلى الأشياء، ومعالجة القضايا، وطرح الإشكاليات من جهة أخرى، على نحو ما يظهر من هذه الأمثلة :

شاب ٣ : في ذيل الدواجن أمي وضعت يدها... تقيس أعمار التاريخ.

شاب ٤ : ما عدد الهاموش الذي يغطي وجه الحلوى ؟

شاب ٥ : ومطرب العذارى يلفح قلوبهم في الماء تشنجات.

شاب ٦ : انتظرتك بالباب.

شاب ٤ : الهاموش في ذيل الدواجن... مطرب العذارى في قلوبهم... تشنجات تقيس أعمار التاريخ... بالباب وجه الحلوى... وضعت يدها في الماء...انتظرتك... (١)

فهذه الحوارات وغيرها كثير تبدو كهلوسات لا رابط منطقي يربطها. فما الذي يجمع بينما الهاموش ومطرب العذارى وذيل الدواجن ؟ وكيف نقيس

أعمار التاريخ بالتشنجات ؟ وما الرابط بين وجه الحلوى والباب وهكذا... ؟ إن ما يربطها هو غياب المنطق واالعقلانية. أي العبث.ومسرح العبث يعكس إحدى الواجهات المستفزة في مسيرة المسرح التجريبي عامة. ومسرحيات السيد حافظ تعد نموذجا من تلك الواجهة. فهي مسرحيات تحمل من الغرابة ما يجعلها موغلة في الرمزية. ولكنها رمزية كاشفة، يساعد السياق الخاص للنص على كشف مغالقها. فبدون الإحاطة بذلك السياق، يصعب الإحاطة بالدلالات التي تفجرها التراكيب والصور والألفاظ التي هي لسان حال الشخصيات والأحداث، بل وحتى الأزمنة والأمكنة، ذلك بأن السيد حافظ يتعمد تغريب الفضاء رغبة منه في استفزاز المتلقي، وشحنه بالأسئلة المعلقة والفضول، كما في قوله مثلا وهو يحدد الفضاء المسرحي في مسرحية "كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى."

الزمان : أحد أيام العصر الذري الحجري (البرونزي الملامح) في القرن الملوث.

المكان : أرض اللامحدود الملوث (٢)

فالفضاء هنا غير محدد، تماما كما في مسرح العبث، لأن الأحداث لا تهم فئة دون أخرى أو مجتمعا بعينه، إنما هي أحداث تهم الإنسان في إطلاقيته. لهذا لا نستغرب أن نجد السيد حافظ يعوض أسماء الشخصيات بالأرقام، أو الألوان، أو الصفات في بعض نصوصه المسرحية (٣). كما لا نستغرب تكثيف الإرشادات الركحية بعناصر ومحددات لا يبررها أي منطق، لأن العلاقات التي تربطها عبثية في حد ذاتها، خصوصا إذا ما نظرنا إليها من جانب إيقوني خالص. فغياب المنطق هو المهيمن على أعماله المسرحية. لذلك يتحول حديث الشخصيات إلى هلوسات وشطحات توحي بالفراغ واللاجدوى والقلق والسخرية الممزوجة بالمرارة، تماما كما هو الحال مع شخصيات بعض كتاب العبث، من أمثال يونسكو وبيكيت

وأداموف وكامو وغيرهم..غير أن من أبرز ما يميز كتابات السيد حافظ المسرحية، ولا سيما المتأخرة منها، حضور الغروتيسك، أو ما نسميه بالكوميديا السوداء. وهي نوع من الكوميديا التي تتوسل بالسخرية ذات الطابع المأساوي. من المعروف أن كتاب العبث توسلوا بالغروتيسك للتعبير عن تناقضات مجتمع ما بعد الحرب الكونية الثانية، حينما وجدوا أن اللغة العادية لم تعد قادرة عن إبراز حقيقة الخواء الحضاري الذي آل إليه المجتمع الغربي بصفة عامة. وهو خواء ولد لديهم الإحساس بالاغتراب والتمزق...ويبدو أن مثل هذا الإحساس شبيه بما ولدته الهزائم والنكسات العربية في المثقف العربي. لذلك وجدنا كثيرا منهم يكفر بالكلمة واللغة والمنطق والفكر والمجتمع، ويدعو إلى تجديد أدواتنا ورؤانا ومناهجنا، لأنها ساهمت بشكل أو بآخر في تلك الهزائم والنكسات...

ومن المؤكد أن السيد حافظ أحد هؤلاء الذين كفروا بالكلمة المهادنة، وباللغة الفردوسية والصيغ المحبوكة، ففضل أن يركب صهوة الكوميديا الساخرة، ويجعل الضحك سبيلا للنقد والتعرية والإدانة، تمام كما كان يفعل شعراء شعر السخف في تراثنا العربي القديم. لذلك استعان بالنكتة والشيطنة والشطارية للتعبير عن المأساة في إطار يجعل البكاء ضحكا، والضحك بكاء. أولا يقول المثل الشعبي : "إن كثرة الهم تضحك" ؟ بلى!

كذلك فعل السيد حافظ في كوميدياته السوداء. وهي كوميديات ذات وظيفة مزدوجة: بناء الوعي، وإمتاع الروح. فهي من جهة تساهم في بناء الوعي بقضايانا ومشاكلنا المأساوية. ومن جهة ثانية تمتعنا بما توفره الصياغة من مرح وخفة وترويح يجعل المتلقي يواجه المأساة بتفاؤل. ومن الواضح

أن السيد حافظ يعني جيدا هذه الوظيفة المزدوجة للكوميديا السوداء، وإلا لما وجدناه يقدم لبعض أعماله بما يؤكد هذا الوعي. يقول في تقديمه

لمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" : "لكنني أرى في هذا الحزن كَمّا من الضحك والكوميديا الإنسانية. كوميديا الشعب المصري الذي واجه السيف بالضحك، وواجه الظلم بالنكات".(٤ (واللافت للانتباه أنه -في بعض الأحيان- ينتقي موضوعات كوميدياته من سياقات لا تقتضي أسلوب الكوميديا كما تعودنا ذلك في المسرحيات الاجتماعية مثلا، وإنما يبني تصوره الساخر اعتمادا على موضوعات تقتضي في أصلها صرامة المعالجة، بما في ذلك متانة اللغة وعقلانية الصور والتراكيب، وما إلى ذلك مما يصب في التصور الكلاسيكي للإبداع عامة. ويفترض أن يحضر هذا الشرط أكثر في الموضوعات التاريخية، أو التي لها علاقة بالتاريخ. غير أنه يتحرر من ذلك الشرط استجابة لمبدإ المغايرة، وكسر النمطية والاحتذاء الذي هو مبدأ أساسي في فعل التجريب.

ومن هذا المنطلق كتب نصوصا مسرحية تستمد أحداثها وشخصياتها من التاريخ، ثم وضعها في إطار كوميدي ينتمي إلى جنس الغروتيسك. ومن بين تلك النصوص، نذكر على سبيل المثال نصي : "حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله"، و"قراقوش والأراجوز". وفي سياق الغروتيسك دائما، يعالج موضوعات تعكس قيما إنسانية كبرى مثل الحرية، والديمقراطية، والعدالة، وحرية التعبير وما إلى ذلك؛ فيتوسل بالسخرية والكوميك الصادم،

وتتحول الشخصيات والأحداث مجرد أقنعة تخفي وراءها فظاعة الواقع وهشاشته. ومن هنا يحق لنا أن نتحدث عن مسرحية القناع في إبداعاته المسرحية. وتتنوع ألوان هذا النوع من المسرحيات عنده بين نصوص تعتمد على الخلفية التراثية في الأحداث والشخصيات والأفضية، وبين أخرى تعتمد على وقائع وشخصيات تتميز بواقعيتها المتسترة وراء قناع الرمز. ومن أمثلة نصوص النوع الأول، نذكر على سبيل التمثيل مسرحيات "ظهورواحتفاء أبو ذر الغفاري"، و"حكاية الفلاح عبد المطيع".

أما من النوع الثاني، فنذكرعلى سبيل التمثيل كذلك مسرحيات : "ملك الزبالين"، و"حرب الملوخية"، و"وسام من الرئيس"، و"الغجرية والسنكوح" إلخ...

ولما كانت الكوميديا تقتضي دوما لغتها الخاصة، وتركيبها الخاص، وسياقها الخاص كذلك، تماما كما النكتة والنادرة والملحة.. فإن السيد حافظ مال في جل نصوصه المسرحية ذات الطابع الكوميدي إلى العامية. فهي أقرب إلى روح النكتة والمرح والسخرية. ومن المعروف أن النكتة تؤدي وظيفتها النقدية الساخرة حين تؤدى في سياقها المعجمي والتركيبي واللساني. فإذا ما ترجمت أو قدمت خارج ذلك السياق، فغالبا ما تفقد كثيرا من تأثيرها وفعاليتها في الإبداع والإمتاع معا. لهذا فضل الاحتفاظ بشعبية المعجم المسرحي حتى يبرز البعد الغروتيسكي للشخصيات والأحداث والمواقف :

شهاب : يا بني تعالى أدبحك وما تجوجعش قلبي.. فين أيام الفراخ لما الواحد يجري وراه ويمسكها... أنت ح تعمل زي الفراخ.

الراجل الميت : حرام عليكم أنا عندي عيال.

شهاب : يا بني أنت كنت ح تموت وبعدين تتحاسب.. دلوقت ح ندبحك وتدخل الجنة.

أبو زيد : كيف تقول هذا الكلام يا راجل .. حرام عليك.

شهاب : ما هو لما يندبح.. كل واحد ياخد طبق ملوخية باللحمة يقول الله.. الله يرحمه.. كان طعمه لذيذ

الرجل الميت : لا .. أنا عايز أعيش.. مش أخدت ثمن المدفن من عيالي حلال عليك.

شهاب : يا بني أنت رزق بعته ربنا (٥(وإذا كانت العامية أقرب إلى الوجدان الشعبي، وأقدر على التعبير عن الحالات والمواقف الساخرة بشكل

عام، فإن الفصحى لا تقل أهمية عنها حين يقضي السياق ذلك. وربما كانت مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" نموذجا جيدا للكوميديا السوداء. وهي مسرحية كتبت بلغة فصحى، وحوارات شديدة الدلالة والتعبيرية. ولعل نهايتها المعبرة تختزل هذا البعد الغروتيسكي الذي يجمع في لقطة واحدة، قمة المأساة وأوج السخرية. وهي لقطة تعكس مشهدا عبثيا بكل تأكيد، لأنه مشهد يتأسس على المفارقة وغياب المنطق والانسجام. وهو يذكرنا ببيت المتنبي المشهور :

بذا قضت الأيام ما بين أهلها مصائب قوم عند قوم فوائد (٦)

الضوء في منتصف المسرح.. عبد المطيع أمام كرسي العرش عاريا، والوزير والمستشارين:

(السلطان : (يضحك) لقد أعجبتني قصتك، عندما سمعت بها قررت تعيينك يا عبد المطيع قاضي القضاة. يصفق رجال الحاشية)

عبد المطيع : لا يا سيدي.. أنا لا أريد أن أكون قاضي القضاة.. أنا أريد أن أكون من العراة.يضحكون بينما هو يبكي)(٧)

وما يزكي ما ذهبنا إليه، أن المؤلف أعاد كتابة هذا النص المسرحي "حكاية الفلاح عبد المطيع" خمس مرات. وفي كل مرة كان يغير بعض جزئياته التي تخدم التصور الجديد للعمل المسرحي. وكل تغيير كان يقتضي التصرف في المعجم اللغوي، وتركيبة الأحداث والشخصيات. وكان آخر تغيير هو المتمثل في عصرنة النص كليا وكتابته بالعامية، مع الاحتفاظ بالطابع الكاريكاتوري والجو الغروتيسكي العام(٨). وهذه العملية كما يشير إلى ذلك المؤلف في المقدمة تفتح بابا واسعا أمام البحثين في مجال الأدب المقارن ضمن الإنتاج الأدبي الواحد لنفس الكاتب. يقول السيد حافظ ":إنها التجربة الخامسة لكتابة مسرحية الفلاح عبد المطيع كتبتها خمس مرات طوال عشرين عاما. وهذا فتح جديد لأساتذة وطلاب وباحثي المسرح

المقارن، ليس بين الكاتب وغيره، ولكن بين الكاتب ونفسه"(٩)وتندرج هذه العملية ضمن وظيفة التناص. ويتحدد مفهوم التناص عامة انطلاقا مما يسميه ببعض الباحثين بالتعالق النصي. أي ترابط نص بنص أو بنصوص أخرى عن طريق علاقة أو علاقات، قد تكون استلهاما، أو استنباتا، أو توظيفا، أو تضمينا، أو محاكاة، أو استيحاء، أو انبناء، أو غير ذلك مما لا يسمح المجال بذكره في هذا المقام.

ولكن ما قام به السيد حافظ في نصه المسرحي "خطفوني ولاد الإيه"، يعتبر تناصا ذاتيا، لأن المؤلف لم يستلهم نصا خارجيا لكتاب آخر، وإنما بنى نصا جديدا انطلاقا من النص نفسه عن طريق التحوير، مراعاة للظروف الجديدة التي اقتضت تصورا مغايرا، ولغة مغايرة، وتركيبا مغايرا طبعا.

فالتناص الذاتي أو التناص الخاص، هو عملية انبناء النص الجديد من داخل النص الأصلي، يقوم بها المؤلف نفسه؛ هذا خلافا للتناص العام الذي تتم فيه عملية التعالق انطلاقا من نصين مختلفين، لمؤلفين مختلفين في أغلب الأحيان.

وعموما فما قام به السيد حافظ يستدعي وقفة نقدية خاصة في مجال الأدب المقارن. كما أن مواطن الكوميديا السوداء والغروتيسك متعددة في أعماله المسرحية. وهي كلها تقتضي أكثر من وقفة لاستيفاء هذه الظاهرة حقها من الدراسة والنقد، سواء ضمن الريبرتوار المسرحي الخاص للمؤلف، أم ضمن الريبرتوار المسرحي العربي التجريبي الذي ما تزال إشكاليته الغروتيسك فيه لم تحظ بالعناية النقدية الكافية.

د. مصطفى رمضاني

المغـــــرب

الهوامش :

(1) السيد حافظ : الأشجار تنحني أحيانا – مسرحية : تكاتف الغثاثة

على الخلق – موتا– مطبعة الفتح – فيصل الهرم – ١٩٩٢ – ص ١٥٨– ١٥٩.

(2) السيد حافظ : كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى – سلسلة رؤيا للإبداع – مركز الوطن العربي للنشر والإعلام – الإسكندرية– ط ٢ – ١٩٩٠ –
ص ٤٦.

(3) انظر مثلا مسرحية : الأشجار تنحني أحيانا.

(4) السيد حافظ : قراقوش والأراجوز والحرفوش – منشورات اتحاد الكتاب – ط مركز الحضارة العربية – ط ١ – القاهرة – ٢٠٠١ –ص ٥.

(5) السيد حافظ : حرب الملوخية – دار العربي للنشر والتوزيع – القاهرة – ط ١ – ١٩٩٨ – ص ٨٦–٨٧.

(6) شرح ديوان المتنبي : وضعه عبد الرحمن البرقوقي – دار الكتاب العربي – بيروت – ١٩٨٦ – ج ١ – ص ٣٩٩.

(7) السيد حافظ : كتابة الفلاح عبد المطيع – مطابع صوت الخليج – الكويت – ١٩٨٢ – ص ٦١.

(8) عنوان النص هو : خطفوني ولاد الإيه !!

(9) السيد حافظ : خطفوني ولاد الإيه !! – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٤ – ص ٥.

عن التجريب والتأصيل فى مسـرح السيد حافظ

بقلم

محمد السعيدى

٢٨ /١١/٢٠٠٤ جريدة تشرين – سوريا

قراءة في مسرحية

" حكاية الفلاح عبد المطيع "

ظل المسرحيون العرب طيلة عقود من بداية ممارستهم المسرحية يلتزمون تطبيق القواعد الأرسطية للكتابة الدرامية. وهذا يعني التقيد بوحدة الحدث والزمان والمكان، فكان الخطاب المسرحي بذلك يسعى إلى تحقيق الإيهام بالواقع من خلال محاولة إنتاجه بطريقة شبه فوتوغرافية.

بيد أن اطراد التجارب وتراكمها، وانفتاح المسرحيين العرب على التجارب الغربية الرائدة، ساعد على بروز كتابات نصية وركحية تروم تجاوز النموذج التقليدي، عن طريق التجريب الذي ابتدأ في شكل محاولات فردية، ثم لم يلبث أن أصبح "ظاهرة عامة تستهدف الخروج من قيود التقاليد المسرحية المألوفة في الدراما الواقعية لدى كتاب ركزوا إنتاجهم المسرحي داخل الأشكال التجريبية".[٤٠٢] وقد ارتبطت هذه الظاهرة بسنوات السبعين، وبجيل جديد من المتقنين العرب الذين راموا ارتياد عوالم مجهولة وصياغة أشكال جديدة.

"وربما كان السيد حافظ هو أكثر كتاب هذا الجيل شغفا بالتجريب. وهو تجريب لا يقف عند حد ولا يتوقف، حتى ليبدو مسرحه مسرحا للتجريب بلا هدف، فعلى الرغم من غزارة إنتاجه – إلى حد ما– بالنسبة لكتاب جيله، إلا أنه لم يتوقف عند شكل بعينه".(٤٠٣)

منذ مسرحيته الأولى (١٩٧١م) بدت جرأته الإبداعية في اقتحام لغات جديدة لم يستسغها البعض وتساءل في استنكار : " وما الذي يمكن أن تفهمه الجماهير من مؤلف يسمى محاولته الأولى "كبرياء التفاهة في بلاد

---

(٤٠٢) البناء الفني في أدب المسرح المصري المعاصر، السعيد الورقى ص : ٣٦٧

(٤٠٣) نفسه، ص : ٣٦٨.

اللامعنى"؟".[٤٠٤]

ومسرحياته التي تلتها لم تخرج عن هذا الخط، فهي تعلن انزياحها عن المألوف بدءا بالعناوين : "حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث" ١٩٧٢- "الطبول الخرساء في الأودية الزرقاء ١٩٧٢- هم كما هم ولكـــن ليسوا هم الصعاليك ١٩٧٧... إنها عناوين غريبة ومثيرة "تكشف عن رغبة دخيلة في التمرد والثورية كما تكشف عن شغف أثير بالتجريد والتجريب".[٤٠٥] وقد تقلب في هذه المسرحيات بين أغلب اتجاهات المسرح الطليعي من تعبيرية وعبثية وتجريدية وغيرها. لكن مسرحيته "حكايــــــة الفلاح عبد المطيع"[٤٠٦] فيما يبدو، كون آخر جديد، ربما كان حوصلة سنوات من الهدم والتمرد، وخلاصة عقد في خضم التجريب والبحث الدؤوب.

هذا ما تروم هذه القراءة، وهي تتأمل هذا الكون المسرحي، التأكد منه دون أن تغفل ما تحفل به هذه المسرحية من جوانب التجريب التي تربطها بسابقاتها من مسرحيات السيد حافظ.

١ – مؤشرات البعد التغريبي (قراءة في العنوان والاستهلال)

أ- العنـــــــــوان :

وضع السيد حافظ لهذه المسرحية- وكعادته في مسرحيات أخرى- عنوانين اثنين : العنوان الأول هو : "ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكي"، والثاني هو: "حكاية الفلاح عبد المطيع". يركز العنوان الأول على الحدث العام والمثير في المسرحية وهو منع الضحك ومنع البكاء، بينما يركز

---

(٤٠٤) "للنقد فقط" عبد الفتاح الباروجي، "الأخبار" أبريل سنة ١٩٧٢، ورد المقال ضمن كتاب : "حكاية الفلاح عبد المطيع"، السيد حافظ، ص : ٣٠٨-٣٠٩.

(٤٠٥) البناء الفني في أدب المسرح المصري المعاصر"، السعيد الورقي، ص : ٣٦٩.

(٤٠٦) تقع هذه المسرحية في فصلين موزعين على واحد وستين صفحة. من منشورات مطابع صوت الخليج، ١٩٨٢م.

الثاني على اسم البطل المحكي عنه.

" ممنوع أن تضحك ممنوع أن تبكي" : كل الألفاظ الأساسية في هذا العنوان تؤشر على الصراع : (ممنوع – تضحك – تبكي). والتركيب المزدوج للعنوان يؤشر من جانبه على تقابل يحمل بعد التنافر والصراع، ويزيد من درامية الموقف. إنها أقصى درجات القمع الذي يمتد إلى أخص خصوصيات الإنسان، ونعني بذلك التعبير عن مشاعره. فمعلوم أن الضحك أو البكاء غالبا ما يكونان استجابة تلقائية لظروف أو مواقف محددة. وعليه فلا يعقل أن يتم منعهما أو إخضاعهما للأوامر... وهكذا وظف السيد حافظ التوازي والتقابل لإبراز حدة المفارقات في المسرحية.

وعلى الرغم من أن هذا العنوان يبدو أكثر إثارة، فإن المؤلف آثر العنوان الثاني: أي "حكاية الفلاح عبد المطيع". فقد اختاره عنوانا لكتاب يضم عددا من المسرحيات الأخرى، إضافة إلى هذه المسرحية طبعا، وبعض الدراسات لكتاباته. وبهذا العنوان ستشتهر المسرحية، ربما لطابعه المختصر الذي يسهل تداوله.. لكن الواضح أن هذا العنوان يزيل كل ما قد يمارسه العنوان الأول من إغراء أو تضليل للقارئ. إنه يسعى بطابعه المحدد إلى تحديد المضمون، وتكسير الإيهام لدى المتلقي، بهدف جعله يتخذ مسافة مما يعرض عليه، تجنبا للتماهي المطلق مع أحداث المسرحية، وحفاظا على المسافة الضرورية التي تمكنه من اتخاذ موقفه الخاص مما يقدم له.

ولا يعني هذا أن عنوان المسرحية قد أغلق أفق انتظار القارئ، ولكنه حدده وعينه. ولعل لفظة "حكاية" الواردة فيه تؤكد قصدية المؤلف في تخليص المتلقي من أي توهم بواقعية ما يحدث في المسرحية.

فهذا العنوان بطابعه العام والمحدد في الوقت ذاته، يسعى إلى تكسير الإيهام وتنبيه المتلقي إلى أنه إزاء حكاية (مجرد حكاية)، تقتضي منه اليقظة المستمرة لممارسة النقد والتقييم لمختلف عناصر هذا الكون

الحكائي المسرحي.

ب- الاســتهلال :

١- التأشير على الحكى :

في بداية المسرحية يظهر الراوي ويقول :

"سيداتي... آنساتي...سادتي... هذه الليلة سنعود إلى الوراء، إلى زمن كان الإنسان مفقود القيمة، يهان، كان الإنسان الحيوان قوي النفوذ والسلطان، هذه الليلة نقدم لكم حكاية، وحكايتنا ليست عن هاملت أو هنري الرابع أو حتشبسوت أو نابليون أو أي ملك من ملوك الأرض".[٤٠٧]

قد تبدو هذه الإشارات من قبيل الزيادات، لأنها لا تؤثر في الحدث المركزي ولا تضيف جديدا إليه. بيد أن أهم شيء تقوم به هو الإشارة إلى أننا بإزاء حكاية. ومن ثم فهي تدعو المتلقي للمشاركة بغية تحقيق نوع من الفرجة النقدية التي يلح عليها بريخت.

الإطار الزمكاني وطابع اللا تحديد :

من جهة أخرى، فهذا الاستهلال وإن كان يشير إلى زمن المسرحية (سنعود إلى الوراء)[٤٠٨]، أي الزمن الماضي. فهو لا يحدده بوقائع معينة لها ارتباط بمكان وعصر محدد... إنه "زمن كان الإنسان مفقود القيمة يهان، كان الإنسان الحيوان، قوي النفوذ والسلطان"[٤٠٩]، إن هذا الزمن روح قبل كل شيء وإحساس وظلال نفسية وفكرية.[٤١٠]

لا شيء يحدد هذا الزمن سوى أن الإنسان فيه مفقود القيمة يهان. في حين أن الإنسان الحيوان يستبد بالسلطان. وهذه مؤشرات يضعنا من

---

(٤٠٧) المسرحية، ص : ٥.

(٤٠٨) المسرحية، ص : ٥.

(٤٠٩) نفسه، ص : ٥.

(٤١٠) "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس"، عبد الكريم برشيد، مقال ضمن كتاب : "في مسرح السيد حافظ"، الجزء الأول دراسات، ص : ٨٦.

خلالها هذا الاستهلال في قلب الصورة. إن الأمر يتعلق بقضية العلاقة بين الحاكم (المستبد) والمحكوم (المقهور)...وهي إحدى القضايا التي لا تربط بزمن محدد.

أما المكان في المسرحية فهو مصر، حسب ما يتضح من خلال قول الراوي : "في كوخ"(٤١١). ويضيف الكورس : على شاطئ النيل"(٤١٢).. وهو يبدو هنا محددا. إلا أن حرص السيد حافظ على ألا يكون الديكور واقعيا : "يفضل الديكور المتحرك البسيط المجرد وقطع الإكسسوار البسيطة"(٤١٣)، يؤكد رغبته في تمكين المتلقي من ممارسة التأويل، وعدم سجنه داخل بؤرة واحدة ضيقة.

بهذا تتجاوز المسرحية حدود الزمن والمكان المتعارف عليهما، لتشكل إطارها الخاص الذي تعبر من خلاله عن قضية لا تخص زمانا ولا مكانا بعينه... إنما هي قضية كل عصر ومصر يسود فيه الاستبداد والقهر والتسلط... وللقارئ/ المتفرج الحق في قراءتها وتأويلها باستحضار واقعه الخاص إن شاء.

"عبد المطيع" بطل أم لا بطل :

أمر آخر يشير إليه هذا الاستهلال، وهو "بطل" المسرحية : "حكايتنا ليست عن هاملت أو حتشبسوت أو نابليون.. أو أي من ملوك الأرض"(٤١٤). وهذا ما أثار استغراب الجوقة الذي يوحي به تساؤلها الاستفهامي : "عن أي شيء تحكي إذن؟"(٤١٥). وهو يعكس استغراب شرائح عديدة من متلقي المسرح الذين تتحكم فيهم الخلفية النصية التقليدية. فقد ارتبط البطل في

---

(٤١١) المسرحية، ص :٦.
(٤١٢) نفسه، ص: ٦.
(٤١٣) نفسه، ص ٣٢.
(٤١٤) المسرحية، ص : ٥.
(٤١٥) نفسه، ص : ٥.

المسرح الكلاسيكي "بشخصيات ذات قيمة عالية مختلفة عن عامة البشر وأحيانا خارقة في اتجاهين هما القيمة الاجتماعية والانتماء من جهة، والقيمة الذاتية أي الصفات والقدرات الشخصية من جهة ثانية".(٤١٦)

هذا يوضح لنا مسوغ النفي الوارد في كلام الراوي. فمن خلاله يؤكد المؤلف انزياح مفهوم البطل عنده عن المفهوم التقليدي.

وعندما يشير الراوي إلى أن عبد المطيع هو فلاح فقير، أجيرش(٤١٧).. نتأكد أن مفهوم الشخصية الرئيسية عند المؤلف يساير مفهومها في المسرح الحديث، حيث تحولت في أحيان كثيرة لحالة معاكسة تماما لمفهوم البطل. وهذا هو اللابطل Anti-héros الذي نجده في المسرح التعبيري في ألمانيا، ولاسيما مسرح الألماني برتولدبريخت. الذي بلور شخصية الرجل الصغير أو العادي الذي لا يحمل أية صفة من صفات البطولة.(٤١٨)

إن عبد المطيع شخصية هامشية. ذلك ما تؤكده أحداث المسرحية. فهو إنسان واقعي يتصور الواقع كما هو ويعيشه كذلك، كسول لا يعمل، يقتنع من الحياة بما تيسر، سلبي ومسالم. وهو شأنه شأن باقي أبطال السيد حافظ يبحث عن الممكن وليس عن المحال. يبحث عن مدينة يغيب فيها (ممارسة القهر على المواطن، وطمس كيانه ومسخه بتمريره على أجهزة القهر والعجز والتخلف)(٤١٩). فإذا كان "سيزيف" البطل العبثي الوجودي قد تسرب إلى مسرح السيد حافظ من خلال مسرحيته (سيزيف القرن العشرين)، وكان "أبو ذر الغفاري" الصحابي الجليل الممسك بسيف الحق القابض على الجمر رمز التمرد عنده، وهو تمرد يقرن الفعل النظري

---

(٤١٦) المعجم المسرحي"، حسن قصاب – ماري إلياس، ص : ١٠٢.

(٤١٧) المسرحية، ص٥ .

(٤١٨) المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ١٠٤

(٤١٩) مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس" مقال لعبد الكريم برشيد، ضمن كتاب " :مسرح السير حافظ" الجزء١ دراسات، ص٨٢.

بالفعل العملي[٤٢٠]، فإن عبد المطيع شخصية واقعية بسيطة تعاني الفقر. إنه يعيش داخل آلة جهنمية اسمها المجتمع، وهو مطالب بالطاعة كما يؤشر على ذلك اسمه، داخل البيت وخارجه... لكنه مع ذلك شخصية غريبة الأطوار، تجمع بين التفاهة و"العظمة"، السطحية والعمق، يلفها الغموض، وإن بدت واضحة في الظاهر. فهل فعلا كان عدم امتثاله للأوامر عفويا وغير مقصود؟ لنستمع إلى أول ما ينطلق به عبد المطيع في هذه المسرحية : "يومان بلا عمل، أنت أنا (ينهق الحمار) أعرف أنك غاضب، عندما تكون عاطلا تغضب مني من الدنيا من كل شيء.. السبب ليس مني.. لست مسؤولا عن شيء مما حدث أتفهم؟.. أنت تفهم أكثر من أي شخص في هذه الضاحية، أنت تفهم أكثر من رئيس الشرطة وشهبندر التجار ومن أم بثينة.."[٤٢١]

إن مثل هذا الكلام المثقل بحمولات فكرية وسياسية كبرى لا يرجح أن يصدرعن فلاح بسيط كعبد المطيع. وحتى لو افترضنا إمكانية حدوث ذلك، فإن الأسئلة التي يطرحها فيما بعد وهو يحاور صهره من قبيل : "من أتى بالمماليك إلينا؟ ومن أتى بالسلاطين إلينا؟"[٤٢٢]. أسئلة حقيقة ومقلقة تؤكد غرابة شخصية البطل، وحضور المؤلف الذي يمرر خطابه من خلال شخصيات مسرحيته.

١- "حكاية الفلاح عبد المطيع" بين الواقعي والمتخيل :

تحكي المسرحية كما اتضح حكاية فلاح اسمه عبد المطيع، يعيش حالة فقر مدقع، تعاني معه زوجته وأبناؤه الضنك والشقاء، في حين ينعم سلطان المدينة بالغنى والثراء بمعية حاشية متملقة تخدمه، وتخدم مصالحها ولو

---

(٤٢٠) نفسه، ص ٨٢.
(٤٢١) – المسرحية، ص : ٦-٧.
(٤٢٢) نفسها، ص : ١٠.

على حساب الناس. ومما يبرز استبداد الحاكم، أنه يصدر فرمانا يتضمن أوامر بأن يرتدي كل فرد ملابس سوداء تعبيرا عن حزنه على مرض عين السلطان. إلا أن عبد المطيع لم يسمع بالأوامر لذلك يعاقب بالسجن. ويشفى السلطان فيصدر فرمانا آخر يأمر فيه بارتداء اللباس الأبيض تعبيراعن الفرح. ومرة أخرى لا يسمع عبد المطيع- الذي كان طريح الفراش- الأوامر، فيعاقب لأنه أبقى على لباسه الأسود. ويضيق ذرعا بهذا الحال، فيحاول السلطان إغراءه وذلك بتعيينه قاضي القضاة لإسكاته ربما. بيد أنه يرفض لأنه يفضل، كما يصرح في نهاية المسرحية أن يكون من العراة.

لقد استطاع السيد حافظ أن يلتقط هذا الحدث ويصوغه في قالب درامي مسرحي، ويشحنه بدلالات وأبعاد رمزية وفكرية تثير فينا النقمة والكراهية لكل نظام مستبد يحاول قهر الإنسان وسلبه إرادته وحريته.

إن هذه المسرحية وإن كانت ممتعة في بعض جوانبها، فهي لا تبعث على السرور. إنها تستثير الهمم، وتدعو ضمنيا ودون تقريرية مباشرة، إلى اتخاذ موقف إزاء الظلم والاستبداد... وعليه فقد استطاع السيد حافظ بفضل تجربته لهذه الحيلة الذكية، أن يطعم النص بحدث تغريبي يجعل موضع الغفلة عند "عبد المطيع" مدعاة للمتلقي، كي يتعامل مع هذه اللقطة بيقظة عقلية لا تستلم للعواطف. فغياب الفعل عند "عبد المطيع" يمارس حضورا خفيا لدى المتلقي كي يدرك حقائق السلطة.[٤٢٣]

من جهة أخرى، فإن هذه المسحة الفنتازية التي أضفاها المؤلف على مسرحية قد وفرت لها عناصر التشويق والإثارة. فأن يعلن الحزن العام في البلاد، ويرتدي الجميع ملابس سوداء، ويدورون على أبواب المساجد،

---

(٤٢٣) "إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ"، أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إعداد بنيونس الهواري، تحت إشراف: د.مصطفى رمضاني،كلية الآداب وجدة، المغرب. موسم : ١٩٩٩-٢٠٠٠م، ص : ١٩٣.

ويصلون ركعتين عقب كل صلاة حتى تشفى عين الملك، وأن يلزموا بعد شفائه بإظهار الفرح بارتداء ملابس بيضاء... مثل هذا الأمر يبدو خياليا مستبعد التحقق في الواقع، ولكنه غلف المسرحية بطابع شبه أسطوري مثير زاد من عوامل التغريب فيها. ولا يخفى ما فيه من مبالغات تروم إبراز المفارقات الصارخة التي تحكم علاقة الحاكم بالمحكومين داخل مجتمع القهر والاستبداد. ويسعى المؤلف من خلال ذلك إلى إثارة المتلقي، ومواجهته بهذه الحقيقة المرة، لتحفيزه على اتخاذ الموقف المناسب: أي رفض هذا الواقع الفوضوي غير العادل...

ولقد استطاعت هذه المسرحية، برغم ما فيها من حضور للخيالي (شبه الأسطوري)، أن تقنعنا بوجودها وارتباطها بالواقع، بفضل ما وفره لها المؤلف الذي استطاع أن يحملها آهات أبناء الشعب ومعاناتهم وآمالهم. بل إن هذا المزج بين الواقعي والمتخيل هو الذي يفسح المجال للمتلقي لتوظيف مخزونه الثقافي الذي يكون من خلاله نصا مسرحيا آخر هو غير نص المؤلف: إنه نص المتلقي، أو القطب الجمالي بتعبير أصحاب نظرية التلقي.

وربما تبادر للذهن أن التداخل بين الخيال والواقع، قد يجعل المسرحية متفككة البناء. لكن الواقع أن هذا التداخل واحد، مما يمنحها خصوصيتها. فمن خلاله برزت قدرة المؤلف على صهر "الخيالي" في إطار الواقعي، وتجاوز المألوف للتحليق في دنيا الخيال.

٢- حكاية الفلاح المطيع بين تحيين التاريخ واستلهام الموروث الشعبي:

أ- تحيين التاريخ :

بموازاة انفتاحها على عوالم خيالية، ولو نسبيا، فقد عمدت المسرحية إلى استحضار لحظات تاريخية دالة تجسدت في عصر المماليك -وهو أحد عصور الاستبداد- الذي انتقى منه المؤلف حدثا تاريخيا عمل على مسرحيته من منظور عصري حداثي، عن طريق الجمع بين الماضي

والحاضر. وهذا ما يعبر عنه عادة "بالتحيين".

ولان التاريخ "الرسمي" لا يحفل بالمهمشين كما يوحي بذلك كلام الجوقة : "أين التاريخ لينزل من عليائه ليرى الشوارع ليرى ماذا يفعل الملوك والسلاطين بالشعوب"[٤٢٤]، فلا ينتظر أن يكون هذا الحدث المنتقى – وهو يرتبط بأحد النماذج المهمشة– موثقا. وإلى هذا يشير الراوي بقوله : "العاقل من يفهم أن اسم بطلنا ليس في سجلات التاريخ السلطاني أو المملوكي وشجرة عائلية ليست مسجلة في كتب التاريخ ولا تدرس حياته في المدارس".[٤٢٥]

لم تكن غاية المؤلف هي استنساخ التاريخ، ولكن إعادة كتابته بمراعاة ذوق المتلقين والظروف المستجدة في المجتمع، في محاولة لإمداد المسرحية بعناصر لا نهائية لا تحملها بالضرورة على التقيد بالواقع. وعليه فليس ضروريا أن يكون هذا الحدث قد وقع بحرفيته في فترة من فترات التاريخ.

ولعل أبرز شخصية تم استقدامها من التاريخ– فيما يبدو– هي شخصية "قنصوة الغوري" سلطان المدينة. وإذا ما استثنينا هذا الاسم الغريب وبعض جوانب غرابة الحدث، وكذا طريقة إعلام الناس بالأخبار (الفرمان ودق الطبول).. فلا شيء يوحي بانتماء الشخصيات أو الأحداث إلى التاريخ (الماضي). وهذا ما أشرنا إليه ونحن بصدد الحديث عن زمن المسرحية. فقد تعددت الأسماء، لكن المسميات واحدة. فلكل عصر "قنصوته" الذي يخضع الشعب بالقمع والإرهاب. وبهذا لم تداعب المسرحية خيال الفقراء المستضعفين بأحلام زائفة، شأن بعض المسرحيات الميلودرامية. ولكنها حاولت هزهم وصدمهم بالحقيقة المرة والواقع الجاثم

(٤٢٤) – المسرحية، ص : ٥٩.
(٤٢٥) – نفسه، ص : ٢٠.

على أنفاسهم. فالفقراء مضطهدون في كل زمان، فماذا هم فاعلون؟
لقد أعاد السيد حافظ صياغة شخصية "قنصوة الغوري"، وعلاقته بالرعية دراميا بما يتفق مع البعد الواقعي لها. وربما فسر هذا الأمر بكونه محاولة لتجنب الإشارة المباشرة لحاكم بعينه درءا للنقمة. لكن الواضح أن لهذا الإجراء بعدا جماليا بالأساس. فاستلهام هذا الجو التاريخي (شبه الأسطوري) أنقذ المسرحية من رتابة التعبير المألوف والمباشر عن الواقع، وأضفى عليها بعدا تخييليا يثير المتلقي، ويحفزه على المشاركة في تشكيل المسرحية وتصور أحداثها، ومحاولة الكشف عن العلاقات القائمة بين شخوصها والمساهمة في حدودها وأبعادها، وبذلك نقله من موقع المتلقي السلبي إلى موقع المتلقي المشارك.
إلى جانب هذا فقد أسهم استلهام التاريخ- في هذه المسرحية- في تجاوز الأسلوب السياسي المباشر لصالح إيحائية النص. وكان وسيلة خولت للسيد حافظ، وكغيره من الدراميين العرب، "التحرر من نثرية الواقع والتحليق في مدارات شعرية المتخيل عبر كتابة درامية جديدة تثير المتلقي وتخلخل أفق انتظاره".(٤٢٦)

ب- استلهام الموروث الشعبي :

توظيف التراث في العمل الإبداعي أصبح تقليدا رائجا في أغلب الأجناس الأدبية. وبالنسبة للمسرح العربي، فقد استأثر هذا الموضوع باهتمام كبير. فإذا كانت غاية التأصيل هي البحث عن أشكال فرجوية جديدة، فإنه لم يكن بالإمكان تحقيق هذه الغاية.. إلا من خلال اللجوء إلى التراث الشعبي، نظرا لما يختزنه من أدبيات وظواهر احتفالية يتمفصل في نطاقها النشاط الروحي والاجتماعي والفني للإنسان العربي".(٤٢٧)

---

(٤٢٦) "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، حسن لمنيعي، ص : ٨٠.
(٤٢٧) نفسه، ص : ٢٠.

في مسرحيته هذه، "حكاية الفلاح عبد المطيع"، لجأ السيد حافظ إلى التراث الشعبي الفرجوي، فاستحضر أحد وجوهه وهو "الراوي" ذلك القاص الشعبي الذي "يعرض" على جمهوره سيرة عنترة وسيف بن ذي يزن وغيرهما من السير في فضاء تتألق فيه المرويات والشعريات والمرتجلات واللغات الجسدية..(٤٢٨)

يتدخل "الراوي" أكثر من ثماني مرات في المسرحية. يظهر في البداية للإعلان عن بداية الحكي، والتمهيد لأحداث المسرحية بتحديد زمانها ومكانها وبطلها وبدايتها.. في بداية الفصل الثاني، تدخل للتأشير على انتقال أحداث المسرحية إلى مكان آخر، ودخول شخصيات أخرى حلبة الصراع (السلطان والوزراء والمستشارين..). كما قد يعمل على الربط بين أحداث المسرحية المتفرقة، والإشارة إلى تحول شكل الصراع أو نموه.. ودائما يرد كلامه في إطار حوار مع الجوقة أو الكورس :

"الكورس : وارتدت كل المدينة السواد إلا هو عبد المطيع.

الراوي : دعونا نر ماذا حدث؟"(٤٢٩)

في أحد تدخلاته عمل "الراوي" على التهيئ لنقلة فنية تتجلى في استعادة أحداث ماضية (تقنية الفلاش باك)، وذلك عندما هم "عبد المطيع" بسرد مشكلته مع زوجته على صديقه "مرسي".(٤٣٠)

ولم تقف وظيفة هذا الراوي والكورس والجوقة عند هذا الحد، وإنما تعدته إلى التعليق على الأحداث، بما يؤكد عدم حيادها :

"الراوي : أين المصابيح يا رجال لهذا الرجل.

المصابيح مفقودة.. خارج القصر الأبواب والنوافذ مغلقة.. هذه السكة

---

(٤٢٨) "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، مرجع سابق، ص:٢١.
(٤٢٩) – المسرحية، ص : ٣٥.
(٤٣٠) – نفسها، ص : ١٨.

أمامكم. إنه النفاق.. لم يدر الرجل أن الفرمان قد صدر بارتداء الملابس البيضاء من يحمل هموم عبد المطيع؟ النجمة؟ البحر؟ السيف؟ الزهور؟

الجوقة: كل الأيام مطعونة، الشريف فينا مطعون.. هذا زمن

هاهنا ومن جديد، تبرز ذاتية المؤلف الذي يأبى إلا أن يمرر خطابه بهذه اللغة الشعرية الحزينة، ويصر في موضع آخر من خلال حوار الراوي مع الجوقة على أن يحمل المسرحية بعض مفاهيمه عن المسرح. وقد تجلى ذلك من خلال جواب الراوي على الجوقة في بداية المسرحية : "الجوقة : انتظر... هذه المسرحية لابد لها من بداية ووسط ونهاية.

الراوي : لسنا في قاعة تدريس الدراما".[٤٣٢]

لا يخلو هذا الكلام من قصدية واضحة، للتعبير صراحة عن تجاوز المنظور التقليدي للمسرح الذي يرتبط كما يومئ إلى ذلك كلام الراوي بقاعات التدريس فقط.

هكذا لجأ السيد حافظ إلى استلهام شخصية "الراوي" من الموروث الشعبي باعتباره أصلا عربيا يحقق بعد المشاركة والتغريب وتكسير الإيهام، وباعتباره محورا ينظم الحدث المسرحي، وينسق أجزاء المسرحية وفق منظور خاص لا يخضع لمنظور المسرح الغربي.

ولا بأس من الإشارة إلى أن "الراوي" والموروث الشعبي بشكل عام يمثل جزءا من متخيل المتلقي العربي. وعليه فإن توظيفه من لدن السيد حافظ يعتبر بمثابة مراعاة لهذا البعد.

(٤٣١) – المسرحية، ص : ٥٩.
(٤٣٢) – نفسها، ص : ٥-٦.

خـــاتمـــة

وتجدر الإشارة في ختام هذه القراءة إلى أن المسرحية غنية بمواطن التجريب، إن على مستوى الحوار، أو اللغة، أو المكونات الدرامية، أو المعينات الركحية (الإشارات المسرحية) التي تؤكد حضور هاجس العرض لحظة كتابة النص.. وما كان بالإمكان الإلمام بكل ذلك في عرض محدود الصفحات.

بيد أن أهم ما نود تأكيده هنا هو حضور هاجس الكتابة الضد (الجديدة) في هذه المسرحية، بدءا بعنوانها، مرورا باستهلالها، وصولا إلى مختلف مكوناتها الجمالية والفنية التي انزاحت عن كثير من قواعد المسرح التقليدي.. وارتادت عوالم خيالية وتاريخية وتراثية كما اتضح.

وبذلك كانت مسرحية "حكاية الفلاح عبد المطيع" فعلا، بداية مرحلة مسرحية جديدة في مسرح السيد حافظ. وهي مرحلة التأسيس التي تأتي عادة بعد فوضى الهدم والتجريب. ففي هذه المسرحية يعود السيد حافظ إلى التراث العربي وإلى الوجدان الشعبي وذلك من أجل صياغة لغة مسرحية، لغة تملك القدرة على التعبير عن هم العربي وعن فكره وعن روحه.[٤٣٣]

---

(٤٣٣) "في مسرح السيد حافظ"، الجزء ١ دراسات. ضمن مقال عبد الكريم برشيد: "مسرح السيد حافظ بين التجريب والتأسيس"، ص : ٨٩.

لائحة المراجع :

١- "البناء الفني في أدب المسرح المصري المعاصر"، السعيد الورقي.

٢- "إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ"، أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا، إعداد بنيونس الهواري، تحت إشراف : د.مصطفى الرمضاني، كلية الآداب، وجدة، المغرب. موسم ١٩٩٩-٢....

٣- "حكاية الفلاح عبد المطيع"، السيد حافظ، مطابع صوت الخليج، ١٩٨٢.

٤- "في مسرح السيد حافظ"، الجزء الأول، دراسات، مكتبة مدبولي، مصر، ١٩٨٨.

٥- "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة"، حسن المنيعي، الطبعة الأولى، ١٤١٥هـ-١٩٩٤.

٦- "المعجم المسرحي"، حسن قصاب وماري إلياس.

الحاكم بأمر اللّه أمام كتاب المسرح
بقلم ا.د / محمد عبازه

استاذ دكتور المعهد العالى لفنون المسرح
تونس ميدان بلفدير ٢ نهج دانتون ١٠٠٢

قرأت ثلاث مسرحيات لثلاثة كتاب مسرح معروفين على الساحة المسرحية العربية عن الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله ، وبقدر ما استمتعت بهذه المسرحيات الثلاث بقدر ما حفزتني على الكتابة حولها ، كي أقارن بينها وخاصة أنها كتبت من طرف مبدعين من جيلين مختلفين ومن بلدين عربيين مختلفين ، حيث قرأت المسرحية الأولى التي كتبها الأديب المصري الكبير علي أحمد باكثير ووضعها تحت اسم "سر الحاكم بأمر الله"(وجاءت في ١٥٢ ص من الحجم المتوسط . والمسرحية الثانية من تأليف الكاتب المصري الشاب السيد حافظ وعنونها ب (حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله)(١)

وقد صدرت في حجم كبير من ١١٨ صفحة. أما المسرحية الثالثة والتي استوقفتني طويلاً ، قراءة وتدريساً للطلبة فهي مسرحية الشاعر التونسي الأستاذ البشير القهواجي والتي تحمل عنوان (بيارق الله) وقد نشرت في ١١٥ صفحة من الحجم الصغير.

بعد قراءة المسرحيات استوقفتني شخصية الحاكم بأمر الله ، كما استوقفتني شخصية الحلاج المتصوف المسلم ، من قبل ، وقررت أن أعود إليها في كتب التاريخ ، أي المصدر الذي أخذ منه هؤلاء الكتاب الثلاثة محاولا بذلك الابتعاد عن الخيال المسرحي الذي حلق بالكتاب في سماء القاهرة وعلى جبل المقطم ، والعودة إلى الواقع التاريخي ومساءلته ، كيف صور هذه الشخصية الغريبة والطريفة والثرية ؟ أعتقد أنها لو لم تكن كذلك لما استوقفت كتابنا الثلاثة ، وفعلا بدأت أبحث عن تاريخ الفاطميين، فبدأت بتاريخهم في تونس ، ثم انتقلت معهم إلى القاهرة ، وكأنني كنت مرافقا لهم في رحلتهم المشرقية ، بحيث أحسست كأنني كنت أسير جنبا إلى جنب مع ابن هانئ الأندلسي صحبة المعز لدين الله قاصدين الفسطاط ونيلها العجيب .

بحثت في كتب التاريخ وخرجت بشبه قناعة أن الحاكم ابن العزيز ابن

المعز لدين الله الفاطمي اعتقد أن ابن هانئ الأندلسي كان يمدحه هو ولم يمدح جده المعز بقوله :

ما شئت لا ما شاءت الأقدار فاحكم فأنت الواحد القهار

وكأنمـــا أنت النبـــي محمـــد وكأنما أنصارك الأنصـــار

أنت الذي كانت تبشـــرنا به في كتبها الأخبار والأحبار(٢)

تأثر الحاكم بأمر الله بهذه الأبيات بعد أن اعتقد أنه المقصود من خلالها فأصيب بداء العظمة أو بجنون العظمة ، لأن كلمة الجنون قد ترددت في النصوص التاريخية كما تكررت العديد من المرات في النصوص المسرحية . إنني أكاد أجزم بأنه قد استمع أو قرأ أبيات ابن هانئ وطبق ما جاء فيها بكل دقة فاختلط عليه الخيال بالواقع والسائس بالمسوس ، وسدة الحكم بصومعة الاصطرلاب والشعر بالفلسفة وعلم الفلك بأوهام التنجيم والتصوف بحلل الحرير والأديان السماوية بالأساطير والخرافات الشعبية والطب بالرعوانيات ، فتاه وضل طريقه وعاش حياه معذبة بين جحيم الشك ونار اليقين فاكتوى بنار التيه والضياع بين القلعة وتأملاتها واصطرلابها ، وبين القاهرة وشوارعها وأزقتها وأناسها البسطاء وبين مياه النيل الجارية المطهرة والأوبئة والأمراض الفاتكة بالبلاد والعباد .

عاش الحاكم يكويه الشك ويلفظه اليقين فاحترقت بجهنم أبيات ابن هانئ ولم تستطع كل مياه النيل أن تطفئها من قلب الحاكم بأمر الله، فقضي نحبه ولم يهنأ ببرد وسلام ولا أمن بأرض الكنانة ، قضي نحبه ولم يشفي غليله بإجابات وافية عن سر الوجود والكون والإنسان. هذا الخليفة الفاطمي الحاكم بأمر الله الذي "ولي الخلافة وله إحدى عشرة سنة ونصف، وقيل عشر سنين ونصف وستة أيام وقيل غير ذلك..."(٣).

دوخ الحاكم المؤرخين ودوخ البلاد والعباد من قبلهم ودوخ الأديان جميعها والأنبياء جميعهم فكان هذا الإنسان ، هذه الشخصية التي طبعت زمانها وتاريخها فحيرت الناس مشرقا ومغربا " وكانت خلافته متضادة بين

شجاعة وإقدام وجبن وإحجام ومحبة للعلم وانتقام من العلماء وميل إلى الصلاح وقتل الصلحاء . وكان الغالب عليه السخاء ولربما بخل بما لم يبخل به أحد قط ، وأقام يلبس الصوف سبع سنين وامتنع من دخول الحمام وأقام سنين يجلس في ضوء الشمع ليلا ونهارا ، ثم عن له أن يجلس في الظلمة مدة . وقتل من العلماء والكتاب والأماثل ما لا يحصى ، وكتب على المساجد والجوامع سب أبي بكر وعثمان وعائشة وطلحة والزبير ومعاوية وعمرو بن العاص رضي الله عنهم "(٤) .

ثم تمادى في هذه الأفعال الجنونية التي لم يستطع أحد من معاصريه فهمها، بل ارتكب أفعالا أكثر غرابة : " وأمر بقتل الكلاب وبيع الفقاع ، ثم نهى عنه ، ورفع المكوس عن البلاد وعما يباع فيها ، ونهى عن النجوم وكان ينظر فيها ونفى المنجمين ، وكان يرصدها ويخدم زحل وطالعه المريخ ، ولهذا كان يسفك الدماء وبنى جامع القاهرة وجامع راشدة على النيل بمصر ومساجد كثيرة ونقل إليها المصاحف المفضضة والستور الحريرية وقناديل الذهب والفضة ، ومنع من صلاة التراويح عشر سنين ثم أباحها وقطع الكروم ومنع من بيع العنب ولم يبق في ولايته كرما وأراق خمسة آلاف جرة من عسل في البحر خوفا من أن تعمل نبيذا ومنع النساء من الخروج من بيوتهن ليلا ونهارا ... ولم يبق في ولايته ديراً ولا كنيسة إلا هدمها .."(٥) .

روى عنه المؤرخون أخباراً تؤكد هذه الأحداث التي قامت بها هذه الشخصية المتذبذبة والقادرة على الانتقال من النقيض إلى النقيض بسرعة غريبة " كان جواداً سمحاً ، خبيثاً ماكراً، رديء الاعتقاد سفاكاً للدماء قتل عدداً كبيرا من كبراء دولته صبراً ، وكان عجيب السيرة يخترع كل وقت أموراً وأحكاماً يحمل الرعية عليها ، فأمر بكتب سب الصحابة على أبواب المساجد والشوارع ... وأذن إلى النصارى الذين أكرههم إلى الإسلام في الرجوع إلى الشرك، وفي سنة أربع وأربعمائة منع النساء من الخروج في

الطريق ، ومنع من عمل الخفاف لهن ، فلم يزلن ممنوعات سبع سنين وسبعة أشهر حتى مات ."(٦)

منع النساء من الخروج وقتل أعدادا كثيرة من الخلق، نساء ورجالا ، عامة وعلماء ، وأمر بإعادة إعمار الكنائس التي كان قد أمر بهدمها في نوبة من نوباته الهستيرية . ولكن مقابل هذه النوبات العنيفة والجنونية تعتريه لحظات صفاء فينتصر للمظلوم ويسمع الضعيف : " كان الحاكم يواصل الركوب ليلا ونهارا ، ويتصدى له الناس على طبقاتهم فيقف عليهم ويسمع منهم فمن أراد قضاء حاجته قضاها في وقته "(٧)

كان تصرف الحاكم أرعن يدل على عدم مسؤولية إن لم يكن على جنون.

فقد أشعل حرباً أهلية في القاهرة وغذاها وتفرج عليها فقارب نيرون : "ونزل في قصره واستدعى القواد والعرفاء وأمرهم بالمسير إلى مصر وضربها بالنار ونهبها وقتل من ظفروا به من أهلها فتوجه إليها العبيد والروم والمغاربة وجميع العساكر . وعلم أهل مصر بذلك فاجتمعوا وقاتلوا عن نفوسهم وأوقعوا النار في أطراف البلد ، فاستمرت الحرب بين العبيد والعامة والرعية ثلاثة أيام والحاكم يركب في كل يوم إلى القرافة ويطلع إلى الجبل ويشاهد النار ويسمع الصياح ، ويسأل عن ذلك فيقال له : العبيد يحرقون مصر وينهبونها فيظهر التوجع ويقول لعنهم الله من أمرهم بهذا؟"(٨).

تمرد الأكراد والمغاربة وناصروا المصريين ، لم يبق من يؤيده إلا العبيد ، وكثر احتجاج الناس عليه من هذه التصرفات الجنونية : " فأجابهم بأنه ما أراد ذلك ولعن الفاعل له والآمر به وقال : أنتم على الصواب في الذب عن المصريين وقد أذنت لكم في نصرتهم والإيقاع بمن تعرض لهم . وأرسل إلى العبيد سراً يقول:كونوا على أمركم وحمل إليهم سلاحاً قواهم به..."(٩) فمات خلق كثير وأحرق جزء من القاهرة وهتكت الأعراض وسبيت النساء واغتصبت وبيعت في سوق العبيد ونهبت الأموال بعد أن أمر الحاكم

بإيقاف المذبحة . يبدو من خلال هذه الأحداث أن الحاكم كان يرغب في إضعاف كافة الفرقاء في الجيش الفاطمي ، من جهة ، والمصريين من جهة أخرى ، لأنهم تطاولوا عليه بالكلام البذئ والعبارات النابية التي كانوا يلقونها أمامه في قراطيس مطوية.

لم يكتفي بعملية الحرق وإشعال الحرب الأهلية، بل ذهب إلى أكثر من ذلك: " ثم عن له أن يدعي الربوبية وقرب رجلا يعرف بالأخرم ساعده على ذلك وضم إليه طائفة بسطهم للأفعال الخارجة عن الديانة ... وسلموا للقاضي رقعة فيها فتوى وقد صورت باسم الحاكم الرحمان الرحيم ... وشاع الحديث في دعواه الربوبية وتقرب إليه جماعة من الجهال فكانوا إذا لقوه قالوا : السلام عليك يا واحد يا أحد ، يا محيي يا مميت ، وصار له دعاه يدعون أوباش الناس ومن سخف عقله إلى اعتقاد ذلك فمال إليه خلق كثير طمعا في الدنيا والتقرب إليه . وكان اليهودي والنصراني إذا لقيه يقول : إلهي قد رغبت في شريعتي الأولى فيقول الحاكم : افعل ما بدا لك فيرتد عن الإسلام "(١٠).

اعتقد صاحب كتاب (النجوم الزاهرة) أن ادعاء الربوبية ساعده عليه مشعوذ درزي وفد على القاهرة واتصل بالحاكم وألف له كتابا في تناسخ الأرواح وأكد له أن روح آدم حلت في علي بن أبي طالب وروح علي انتقلت إلى المعز وروح المعز انتقلت إليه ، وحاول هذا المشعوذ قراءة الكتاب في المسجد على الناس فأنكروا قوله وكادوا يقتلونه وهرب إلى بلاد الشام " وأباح لهم شرب الخمر والزنا... واقام عندهم يبيح لهم المحظورات "(١١) .

تعددت شطحات الحاكم وأصبحت على كل لسان عند عامة الناس وخاصتها: " إن الحاكم لما بدت عنه هذه الأمور الشنيعة استوحش الناس منه وكان لها أخت يقال لها ست الملك من أعقل النساء وأحزمهن فكانت تنهاه وتقول له : يا أخي احذر أن يكون خراب هذا البيت على يديك ، فكان

يسمعها غليظ الكلام ويتهددها بالقتل ، ويعث إليها يقول : رفع إلي أصحاب الأخبار أنك تدخلين الرجال إليك وتمكنينهم من نفسك "(١٢)

وضاقت أخته ست الملك ذرعاً بأفعاله الشنيعة فقررت التخلص منه واتصلت بقائد عسكر البربر وشيخ كتامة سيف الدولة ابن الدولة ابن الدواس " قد جئت في أمر أحرس به نفسي ونفسك والمسلمين ولك فيه الحظ الأوفر وأريد مساعدتك فيه... وقد انضاف إلى ذلك تظاهره بادعائه الألوهية وهتكه ناموس الشريعة وناموس آبائه وقد زاد جنونه وأنا خائفة أن يثور المسلمون عليه فيقتلوه ويقتلونا معه وتنقضي هذه الدولة أقبح انقضاء. فقال سيف الدولة : صدقت يا مولانا ، فما الرأي؟: قتله ونستريح منه..."(١٣)

وأما مسألة القتل فقد جاءت في ثلاث روايات مختلفة :

الرواية الأولى أنه اختفى . وجاءت عند المؤرخ الذهبي في كتابه تكملة تاريخ الإسلام "واتفق أنه خرج ليلة في شوال سنة احدى عشرة وأربعمائة من القصر إلى ظاهر القاهرة فطاف ليلته كلها ، ثم أصبح فتوجه إلى شرقي حلوان ومعه ركابيان فرد أحدهما مع تسعة من العرب السويديين ثم أمر الآخر بالانصراف ، فذكر أنه فارقه عند قبر الفقاعي فكان آخر العهد به الحاكم"(١٤)

أما الرواية الثانية فتتمثل في أن سيف الدولة ابن الدواس قد انتدب اثنين من خبرة عبيده وبالتعاون مع ست الملك لقتل الحاكم " إنها نوبة الحاكم في الركوب وهو ينفرد ولا يبقى معه إلا القرافي الركابي وربما رده ويدخل الشعب وينفرد بنفسه فاخرجا عليه فاقتلاه "(١٥)

وفعلا تمت عملية القتل حسبما وقعت برمجتها مسبقا بين ابن الدواس وست الملك . وقد كمن العبدان الأسودان له وقد قرب الصباح – فوثبا عليه وطرحاه إلى الأرض ، فصاح : ويلكما ماذا تريدان ؟ فقطعا يديه من رأس كتفيه وشقا جوفه وأخرجا ما فيه ولفاه في كساء وقتلا الصبي

وحملا الحاكم إلى ابن الدواس بعد أن عرقبا الحمار فحمله ابن الدواس مع العبدين إلى أخته ست الملك فدفنته في مجلسها وكتمت أمره "(١٦)

وبخصوص الرواية الثالثة وهي التي أوردها صاحب كتاب النجوم الزاهرة عن القضاعي " خرج الحاكم إلى الجبل المعروف بالمقطم... فطاف ليلته كلها وأصبح عند قبر الفقاعي فبينما هم كذلك بصروا بالحمار (حمار الحاكم) الذي كان راكبه على قرن الجبل وقد ضربت يداه بسيف فقطعتا ، وعليه سرجه ولجامه فتتبعوا الأثر فإذا أثر راجل خلف أثر الحمال وأثر راجل قدامه فقصوا {الأثر} حتى أتوا إلى البركة التي شرق حلوان فنزلها بعض الرجالة فوجد فيها ثيابه (الحاكم)، وهي سبع جباب مزررة لم تحل أزرارها وفيها أثر السكاكين فتيقنوا قتله، وكان عمره ستا وثلاثين سنة وسبعة أشهر وولايته إلى مصر خمسا وعشرين سنة وشهراً واحداً.."(١٧)

هذه شخصية الحاكم بأمر الله حسبما جاءت في كتب التاريخ واكتفينا بكتاب (النجوم الزاهرة) الذي ارتأينا أنه لخص الكتب التي سبقته (كوفيات الأعيان) لابن خلكان و(تاريخ بغداد) للمقريزي و(البداية والنهاية) لابن كثير و(تاريخ دمشق) لابن عساكر و(تاريخ الإسلام) للذهبي و(المؤلف والمختلف) للإمام الحافظ عبد الغني بن سعيد أبو محمد المصري و(كتاب التاريخ) لابن الصابئ و(كتاب التكملة) للكندي... الخ. وكانت هذه الصورة التي وصلتنا عن الحاكم بأمر الله نختصرها في الآتي : "وكان يحب العزلة ــ يعني الحاكم ــ ويركب على بهيمة وحده في الأسواق ويقيم الحسبة بنفسه وكان خبيث الاعتقاد ، مضطرب العقل . يقال إنه أراد أن يدعي الإلوهية وشرع في ذلك.."(١٨)

هذا هو الحاكم بأمر الله الخليفة الفاطمي الثالث بعد المعز والعزيز والذي أثبت وأجمع المؤرخون على أن شخصية الحاكم اتسمت بالغرابة فاستهوت كتابنا المسرحيين الذين أعادوا إليها الحياة عن طريق المسرح من خلال

النصوص الثلاثة التي سنتحدث عنها لاحقا . كان الحاكم شخصية مضطربة فخلده المسرح ، وهو ليس الوحيد في تاريخ الإنسانية ، فأمثاله كثيرون ، فنيرون وكاليغولا ومراد الثالث ، عاد إليهم كتاب المسرح مثل جان راسين وألبار كامو والحبيب بولعراس وصوروهم في أعمال مسرحية خلدت أسماءهم أكثر من كتب التاريخ.

كان الحاكم بأمر الله شخصية اشكالية Problematique في التاريخ العربي الإسلامي والتاريخ سلسلة من المنعرجات ظهرت فيها مثل هذه الشخصيات كالنتوءات التي حيرت الجيولوجيين والشعراء ربما لأنهم عبروا عن مفترق الطرقات في مسيرة الإنسانية نحو التحرر والانعتاق.

عاد الكثير من الكتاب المسرحيين إلى شخصية الحاكم بأمر الله وحاولوا أن يوظفوها مسرحيا وسوف نحاول ــ من خلال تحليلنا للأعمال التي ذكرناها آنفا ــ أن نقارن أولا بين هذه الأعمال من حيث لغتها وأسلوبها وشخصياتها وأحداثها ، وثانيا بين الخيال والواقع ، أو بين المسرح والتاريخ ، وبعبارة أخرى نقول من أين بدأ التاريخ في هذه الأعمال المسرحية وأين انتهى ومن أين بدأ الخيال وأين انتهى ، وإن كان يصعب من البداية أن نحدد في أي عمل فني نسبة الحقيقة ونسبة الخيال ، نظرا لأن الفنان المبدع هو القادر على عملية مزج كيماوي بين الواقع والخيال إلى درجة يستحيل معها توضيح كل عنصر من العناصر المكونة للعمل الفني ووضعه على حدة فيصبح الهام ليس ما هو كائن بل ما يمكن أن يكون.

أول النصوص التي سنتناولها هو نص علي أحمد باكثير المعنون بسر الحاكم بأمر الله"(١٩)

وأعتقد أنه أقدم النصوص الثلاثة التي ننوي تحليلها "(٢٠)

قسم علي أحمد باكثير هذه المسرحية إلى ستة مناظر :

المنظر الأول : يبدأ من ص٧ إلى ص٤٩ ، وهو أطول فصول المسرحية .

وحسب الإرشادات التي وضعها المؤلف نجده يحدد الفضاء المكاني لبداية مسرحيته فهي غرفة في قصر من القصور مجللة بالستائر والظلمة حالكة والحاكم بأمر الله جالس جلسة الصلاة على سجاد كبير من الحصير الخشن وهو يرتدي جبة من الصوف الأسود وعلى رأسه قلنسوة من الصوف الأحمر الداكن وقد أطلق شعره حتى تدلى.

بعد نهاية استغراق الحاكم وتأملاته وترديده لشعر ذي ملامح صوفية تدخل غليه زوجته متقربة متوددة ، ولكن الحاكم يبدي لها بطريقة فيها الكثير من الاستخفاف أنه مشغول عنها بأمور أخرى وأنه عازم على التخلص من ملذات الحياة والتفرغ إلى العبادة والتهجد رغم تعلقه بزوجته وابنيه علي وست مصر اللذين يتجاذب معهما أطراف الحديث لفترة لكن سرعان ما تنتهي إذ يقطعها عبد الرحيم بطرق الباب والاستئذان للدخول ليخبر الحاكم ببعض مجريات الأحداث ولكن هذا الأخير يسأله عن الغلام الذي كلفه باشترائه فيجيبه عبد الرحيم بأن الغلام موجود. ثم يقوم بإدخال الغلام المرتعب خوفا وجزعا ويأتيه بابنه علي لكي يهدئ من روعه قليلا وبعد أن استأنس الغلام خرج علي من الغرفة وقفز الحاكم على الغلام الذي صرخ صرخة قصيرة ، وخرج الحاكم بعد فترة وجيزة بأمعاء الطفل بين يديه مبديا تعجبه من طولها ويطلب من عبد الرحيم النظر إليها والتمعن فيها. وتحدث عملية القتل هذه ضجة في القصر وخارجه . ويدخل الحاكم في نوبة تأمل جديدة تقطعها عليه أخته ست الملك غاضبة ساخطة مستنكرة الأفعال الشنيعة التي يأتيها الحاكم وتتهمه صراحة بالجنون حتى أنها أصبحت تخاف منه على علي وست مصر فيحاول الحاكم تبرير أفعال القتل وسفك الدماء التي يأتيها وخاصة بعض التصرفات الخرقاء التي يقوم بها من حين لآخر كمنع بيع الزبيب والملوخية وخروج النساء... الخ . تعبر ست الملك صراحة عن اتهامها لأخيها بتخريب الدولة وإضاعة ملك الفاطميين وينتهي الحوار الصاخب بالقطيعة .

ثم يدخل الحاكم في حوار مع داعي الدعاة وميزانية الدعوة والجباية ثم يختمها بالتساؤل عن جدوى الدعوة ومناقشة مفهوم الإمامة الحقة فيطرح الحاكم مفهومه الصوفي للإمامة فينكره داعي الدعاة ثم يتلقى تقريرا عن جواسيسه الذين بثهم في كامل أرجاء القاهرة من طرف رئيس الحرس عبد الرحيم فيتأملها الحاكم باعتبارها تقارير مكتوبة ويعلق عليها ويأمر بالمواصلة ويأمر بمزيد الأجور للعيون والجواسيس ثم يختار أحد المعارضين ويطلبه ويجابهه بالشتيمة التي سبها للحاكم فيستغرب المسكين الذي تكون نهايته المحتومة بالقتل والتنكيل والتمثيل . ثم يستقبل أمه ويدخل معها في حوار يفيض رقة وإحساسا ، مليئا بعاطفة الأمومة فيتظاهر بموافقتها إلى كل طلباتها ولكنه في نهاية الحوار بعد أن ألحت عليه ليأكل الطعام يخبرها بأنه سيأتي يوم يستغني فيه عن الطعام فتعتبرها أوهاما . وفي غفلة منها يطلب من أحد الحراس بأن يوزع الطعام الذي جلبته له أمه على الفقراء . وبعد الطعام ترسل له أمه جارية جميلة (بعد الأكل يأتي الجنس) فيدخل معها الحاكم في لحظات غزل رقيقة وتدخل عليهما مجموعة من الحريم فيرقصن ويغنين أمام الحاكم فيرتخي معهن قليلا ولكنه سرعان ما يتدارك الأمر ويحكم عليهن بالقتل ولا ينفع الاستعطاف والاستجداء ، وينفذ حكمه ببرودة مرعبة ويلقي بهن جميعا في النيل وهن في صناديق محكمة الغلق والثقل ويصرح إثر ذلك " ها أنا يا رب قد تخلصت من الفتنة الكبرى "(٢١)

أما المنظر الثاني : الذي يبدأ من ص٥٠ إلى ص٦٧ في قاعة من القصر يصفها الكاتب في الإرشادات في الصفحتين ٥٠ و٥١ ، حيث يجلس الحاكم للفصل في القضايا العامة والنظر في شؤون الدولة وأغلبها قضايا حول محرمات الحاكم التي فرضها إلى الناس ، الأولى كانت قضية مواطن قاهري أكل الملوخية ويخرج المتهم بأعجوبة من إدانته نتيجة خفة روحه ، وقضية امرأة خرجت بتصريح ولكنها خالفت اليوم المحدد بالتصريح

نظرا لأن أخاها منعها من زيارة أمها في اليوم الذي ماتت أمها فيه وسمح لها بالزيارة بعد أن استحوذ إلى الإرث ويأمر الحاكم بإعدام المتهم بعد أن فهم الحيلة والمكيدة التي دبرها هذا المحتال . كيف لا والحاكم علام الغيوب . والقضية الثالثة كانت قضية تاجر أتلف الحرس محصوله من الزبيب والعسل فيسأله الحاكم عن الوجهة التي ستوجه لها البضاعة (لأنه حرم الخمر) فأقسم بأنها للتجارة وليس للخمر فيطلب الحاكم من التاجر تقييم ثمن بضاعته بعد أن أقسم على توجيهها وجهة حلال فيأمر له بالتعويض ثم يستقبل في المجلس زائرا غريبا وهو أحد المثقفين المشعوذين ، قدم من بلاد الفرس ، فيستقبله الحاكم ويتسلم من الداخل ثلاثة كتب قديمة ، ويأمر كاتب الدست أن يدفع لصاحب الكتب مبلغا ماليا هائلا ، بعد أن سأله من أين أتى بهذه الكتب فيجاب بأنها من بلاد فارس بلد سلمان الفارسي .

ثم يستقبل آخر المتقاضين وهم أربعة من المنجمين نصب لهم محكمة متهما إياهم بالكذب والتدجيل مستشهدا على ذلك بالأحاديث والقرآن الكريم وبين أنهم كانوا مأجورين من التجار ، ثم يلتفت إلى العلماء أصحاب الفتوى على المذاهب الثلاثة حول التنجيم وتحليله وتحريمه .

بسبب ما عرف من بطش الحاكم طلب العلماء الثلاثة أن يكتبوا وصاياهم . يبدأ عالم الشافعية بالإنكار على الحاكم ممارساته في التنجيم وعصمة الإمام فيأمر بقتله فيعلق المفتي المالكي على الظلم في قتل العلماء فيلحقه القتل هو أيضا .

وأما المفتي الحنفي فيتساهل ويحاول مراوغا بذكاء فيبقى على حياته . ثم يستدعي الفقراء ويرغبهم بكمية كبيرة من الذهب . ولكن بعد أن يقسمهم فريقين ويعدهم بإعطاء الذهب للفريق المنتصر ، ويتخاصم الفريقان ويتقاتلان قتالا عنيفا ، والحاكم يتفرج عليهم من شرفة قصره مع الحاشية ، وينتصر عبد أسود على المجموعة كلها ، وعوض أن يحصل على

الذهب كجائزة يجازى بالقتل ، ثم يأخذ الحاكم الذهب وينثره على الجموع المتراصة في الباحة ويبقى يتفرج على المنظر...

المنظر الثالث : يبدأ من ص٦٨ إلى ص٩٦ . يحدد الكاتب في الإرشادات المسرحية الفضاءين الزماني والمكاني اللذين تقع فيهما أحداث هذا الفصل : حجرة في بيت حمزة ابن علي (كذا) ملتصقا ببيت آخر استأجرهما حمزة ، الأثاث بسيط والوقت ليل . ويحتوي هذا الفصل على نقاش يدور بين ثلاث شخصيات : حسن الأخرم ومحمد بن إسماعيل الدرزي وإسماعيل بن محمد التميمي ، ثلاثتهم أتوا من بلاد فارس مسلحين برغبة كبيرة في هدم الإسلام ، ومما يسهل عليهم مهمتهم ادعاؤهم التشيع .

ويبدأ حوارهم حول أنجح السبل للإطاحة بالحاكم بأمر الله وتخريب الإسلام بالدعوات الهرطقية والمجوسية الزاحفة من بلاد فارس بعد أن استطاع حمزة بن علي أن يحظى بثقة الحاكم بأمر الله وألف له كتابا ادعى أنه عثر عليه في خزائن كتب فارس ، وهو كتاب قديم يبشر الحاكم بالألوهية ، وصدقه الحاكم في دعواه " كتاب شرحت فيه سر الحاكم وأهم أعماله وأوصافه وعلامات ظهوره وسميته فيه قائم الزمان وذكرت فيه أنه يصل يوما إلى درجة الألوهية "(٢٢)

كما حاولوا الاتصال بست الملك أخت الحاكم ومحاولة إغوائها والتغزل بها حتى وصلوا في نهاية المطاف إلى إيغار صدر أخيها غليها باعتبارها زانية تستحق الرجم والقتل حتى ينفردوا بالحاكم ، كما حاولوا أن يفرقوا بين الفئات المكونة للمجتمع القاهري في عهد الحاكم (سنة ، شيعة ، علويون ، نصارى ، يهود ، أتراك ، مغاربة وعبيد).

وينتهي الفصل الثالث مع قمة المؤامرة عندما يسمي الحاكم حمزة بن غلي بداعي المستجيبين ويقلد بقية أعضاء عصابة المؤامرة ألقابا دينية تسير في نفس مسيرة تسمية حمزة . وفي النهاية يسمع آذان الصبح في الجوامع والمساجد أشهد أن لا إله إلا الله وأشهد أن محمدا رسول الله...

المنظر الرابع : يبدأ من الصفحة ٩٧ إلى الصفحة ١٠٩، يحدد الكاتب الفضاءين الزماني والمكاني كعادته في قاعة الذهب ، نفس المنظر الثاني والوقت ضحى. يبدأ هذا الفصل بحوار بين رجال الشرطة ، حراس القصر الملكي ، وبين حمزة بن علي الذي يسأل الحراس إن كان مساعدوه قد وصلوا إلى القصر أم لا ، وذلك بغية الاجتماع مع الحاكم ، ثم يدور حوار بينه وبين مساعديه حول آخر الأخبار وعن أفضل السبل لتقدم الخطة خاصة وأنهم لاحظوا بعض الارتياب من جانب الحاكم وبعض أنصارهم الذين بثوهم وسط العامة وجميع الفئات المكونة للمجتمع القاهري ، وانهالت عليهم شتائم العامة وسبهم بعد أن لاحظوا مروقهم وخروجهم عن الدين الإسلامي وهرطقتهم التي بدأوا يدعون إليها في المساجد والجوامع إبان صلاة الجمعة . ويدخل عليهم الحاكم بعد أن اعترضه لفيف من العامة مهللين مكبرين له مسبحين بآلائه . فيأخذ مكانه وسط المجلس وتعرض عليه قضية اغتيال أحد أعوان حمزة بعد أن أمسكت الشرطة بالقاتل الذي اعترف بجريمته أمام الحاكم مبررا إياها بأنها دفاع عن الإسلام والدين الحنيف ، بل تحدى الحاكم مهددا إياه بالقتل نتيجة أفعاله المسيئة إلى الإسلام والمسلمين ويرد عليه الحاكم بنفس التحدي ويناوله خنجراً ولكن المسكين يعجز "يتقدم خطوة نحو الأريكة ولكنه يقف جامدا في مكانه ويرتعش الخنجر في يده وينظر ذاهلا إلى الحاكم"(٢٣) وينتهي الفصل الرابع بأمر من الحاكم لاستباحة القاهرة ومعاقبة المصريين.

المنظر الخامس : فيهذا الفصل يحدد الكاتب الفضاء المكاني فقط ، نفس المنظر الأول في قصر الخلافة . يبدأ هذا المنظر بمجلس فيه الحاكم مع من بقى من عصابة الفرس (هناك من قتل وهناك من هرب) فيبدأون بتدارس وضع القاهرة أثناء عملية التأديب وما سببت هذه الحرب الأهلية من دمار والتعبير عن الخشية من انتصار المغاربة والأتراك على العبيد ، وفي الأثناء تدخل جارية معلنة قدوم أم الحاكم بأمر الله ، فيخرج لها

ويترك بقية المجتمعين . ويتواصل الحوار بينهم حول تقدم عملية المؤامرة والتعبير عن رغبتهم في استمالة أكبر عدد ممكن من الجيش والقواد من الأتراك والمغاربة.

" أليس أفضل من هذا يا حمزة أن نستبقي هؤلاء الجنود لنستميلهم إلينا فيكونوا قوة لنا وعونا على تحقيق مآربنا.. "(٢٤) .

ولكنهم لا يصلون إلى رأى محدد نظرا لأنهم يشكون في كل شئ بغية توفير أكثر أسباب النجاح لمؤامرتهم على الإسلام والمسلمين فيطرحون قضية بث التفرقة بين المتحالفين ضدهم . ثم يتطارحون خشيتهم من انقلاب الحاكم عليهم والتنكيل بهم نظرا لأن الحاكم بدت على ملامحه علامات الذهول وعدم الرضا ، فقرروا أن يوغلوا صدره على أخته على أساس أنها تقيم علاقة خنائية مع أحد أفراد العصابة وهو عبد الله القرشي ، خاصة بعد أن تأكد من تحالفها مع ابن الدواس زعيم المغاربة الذي اختفى لفترة هروبا من الحاكم . دفعوا برقعة إلى السياف تتضمن تلفيقات وأكاذيب حول ست الملك وعلاقتها المزعومة بأحد أفراد العصابة وفيها قصائد شعرية غزلية قيلت في ست الملك ، ولكنها طردت قائلها ولم تسمعها .

وبعد انتهاء الحاكم من لقائه مع أمه يأتي ابن الدواس فيختفي أفراد العصابة الفارسية ويدخل الحاكم في حوار عنيف مع ابن الدواس الذي جاء ناصحا ومحذرا من مغبة مخلفات الحرب الأهلية التي أذكاها الحاكم ، فيطلب من الحاكم أن يأمر عبيده بالكف عن قتل المصريين ونهب الخيرات بغير حق ، وارتكاب فواحش الأفعال ، فيراوغ الحاكم ، فيبلغونه أن جبهة إنقاذ القاهرة (العامة ، المغاربة ، الأتراك) تهدد بإحراقها ، ويأمر الحاكم العبيد بإيقاف القتال ويأمر الوزير بكتابة أمان عام إلى سكان القاهرة . وفي هذه الأثناء تدخل ست الملك هائجة مرعدة مزبدة معبرة عن عدم رضاها عن أفعال أخيها المجنون ، ويبلغ الحوار الدائر بينهما قمة العنف

فيشتد الصراع والتهديد والوعيد من الجهتين فيتهمها برغبتها في الاستيلاء على السلطة صحبة عشيقها المزعوم فتصعق بالخبر ولا تكاد تصدق والحاكم يؤكد لها أفعالها المخلة بالأخلاق والشرف مستندا إلى رقعة الوشاية التي صدرت من العصابة الفارسية وحملها السياف ، ولكن ست الملك لا تجد مخرجا غير الإنكار بعنف . وفي النهاية تنهار باكية متهمة الحاكم بأنه هو الذي لفق لها هذه التهمة ويصر الحاكم على الاتهام ، وبعد أن يسمعها أشنع الصفات (عاهرة ، فاجرة ، بنت النصرانية ، لوثت شرف العزيز) يفرض عليها فحصا جينكولوجيا تقوم به القوابل ، وهنا تحس ست الملك بأنها أهينت بأقسى ما تكون الإهانة . ويصرخ الحاكم في وجه الحضور ويأمرهم بالانصراف.

وبعد هذا الموقف العاصف يطلب الحاكم مهلة لاستيضاح الأمور ويترك حمزة والدرزي في القاعة فيتوجسان خيفة من الحاكم بعد أن لاحظا عليه كل الانفعال فيقرران وضع خطة للإفلات من الحاكم فيصتنع الدرزي حيلة البحث عن صاحب العلاقة مع ست الملك ويبقى حمزة مع الحاكم بأمر من هذا الأخير ، وهنا بدأ الحاكم يعبر عن سخطه على حمزة بعد أن أفاق من غفوته التي فرضتها عليه العصابة الفارسية. ويتشنج الحوار بين الحاكم وحمزة حتى وصل حد التهديد بالقتل " أما يقتل الإله رسوله " ويبلغ الصراع حد المشادة بين الحاكم وحمزة ولكن هذا الأخير يرتعب ويرتد إلى الوراء بعد أن ضعف أمام عيني الحاكم الجاحظتين . ويعبر الحاكم عن تفطنه إلى حيلة الكتاب الذي ادعى حمزة أنه عثر عليه باعتباره كتابا قديما يتنبأ بنبوة الحاكم ، وهو من وضع هذا المارق الأفاك ويحاول حمزة التبرير فيصده الحاكم صائحا بكل عنف على هذا الدجال ، ويأخذ الحاكم الكتاب ويمزقه في غضب ويرمي بجلده في وجه حمزة ويهدده بالتمزيق مثل هذا الكتاب تماما ، ويأمر حراسه باللحاق بحمزة الهارب وقتله " لا يفوتنكم الملحد اقتلوا الكلب..."(٢٥)

المنظر السادس : يمتد هذا المنظر من الصفحة ١٣٨ إلى الصفحة ١٥٢ ويحدد فيه الكاتب الفضاءين الزماني والمكاني . فالمكاني نفس المنظر السابق والزماني الوقت بعد العشاء .

يبدأ هذا المنظر بحوار يدور بين الحاكم والدرزي الذي قبض عليه الحراس وهو في ثياب ممزقة ، فيعترف للحاكم بكل خيوط المؤامرة الفارسية خاصة تلك التي حبكت حول ست الملك ويقرر الحاكم الاحتفاظ بالدرزي حتى يقبض على من بقي حيا من أفراد العصابة ، وهنا يدخل الحاكم في حوار مع خيال يحاسبه (صحوة الضمير) عن إساءاته وأفعاله المشينة تجاه نفسه وأمه وزوجته وأبنائه وأخته ورعيته ، وهنا يتحقق الحاكم من محدودية قدراته فيقرر بأن النجوم والجواسيس لا تؤدي إلى علم الغيب الذي لم يبلغه ، ولو بلغه لكان من العالمين بالمؤامرة واكتشفها . ثم يدخل الحاكم في حوار عاطفي رقيق مع زوجته التي تعبر له عن حبها وحب أبنائه له ، ثم تدخل عليه أمه وتحذره من الخروج إلى جبل المقطم ، ولكنه يصر فيوصيها خيرا بأخته وأبنائه وزوجته ويسلمها مفاتيح القصر . تنبهه أمه أنه سيقتل ، ولكنه يصر على الخروج " فسيكون هذا آخر خروج مني بالليل يا أماه ."(٢٦)

ويعترف بأنه ظلم أخته ست الملك بعد أن اكتشف الوشاية ويغادر الحاكم القصر في جولته إلى المقطم وأمه تراقبه من الشرفة . وهنا تنتهي المسرحية .

أما المسرحية الثانية ، فهي للأستاذ البشير القهواجي وعنونها ب "بيارق الله"(٢٧) وكأن العنوان لا يوحي بأن المسرحية تتحدث عن الحاكم بأمر الله ولكن مباشرة عندما يشير المؤلف إلى الشخصيات يذكر الحاكم بأمر الله بن العزيز الفاطمي . وهذه المسرحية تأتي متأخرة زمنيا عن مسرحية باكثير وسابقة لمسرحية السيد حافظ التي سيأتي الحديث عنها لاحقا .

قسم البشير القهواجي مسرحيته إلى رؤيا الافتتاح وثلاثة فصول ورؤيا

الاختتام .

مشهد رؤيا الافتتاح : من الصفحة ٩ إلى الصفحة ١١ ، يبدأ باستغراق الحاكم في تأملاته وهو مصغ إلى موسيقى دينية وبجانبه يتصاعد البخور في وضعية يذكرنا فيها بحلقات الذكر الدينية عند الصوفية والدراويش . يدور حوار فلسفي ميتافيزيكي بين الحاكم المرتدي لجلباب صوفي وجبريل في ثوب صوفي مرقع ويتركز هذا الحوار حول الماء (النيل) والنار (جمرة في هيكل جمجمة) والنور . ثم يدخل الحاكم في تداعيات أفكار أو مناجاة يعبر من خلالها عن إحساسه بالألوهية " أنا كلمة الحق ، أنا سر الأسرار، أنا الحاكم الجبار ، أنا صاحب البستان والثغور"(٢٨) وفجأة تدخل عليه أخته ست الملك وتقدم له تفاحة سرعان ما تسقط من يده ويرى الحاكم وجه أخته مقسوما على نصفين نصف جميل ونصف مشوه.

الفصل الأول : ويبدأ من الصفحة ١٣ إلى الصفحة ٢٩ ، يحدد فيه الكاتب الفضاء المكاني فقط ، فهو مجلس الأميرة ست الملك وهو فضاء ملكي.

الحوار في بدايته يدور بين ست الملك وابن داوس حول مرسول ستكلفه ست الملك بمهمة سرية للرقابة ويعترف ابن داوس بعشقه للأميرة ست الملك ولكنها تتجاهل هذا التصريح وتسأله عن بعض الشخصيات النافذة في الدولة وابن داوس ، يجيبها بأدق التفاصيل ، خاصة حول شخصية أرجوان الخادم الذي أصبح وزيرا ، والذي دخل على ست الملك متنكرا وتبدأ بإهانته وشتمه " وقعت أيها العبد الآبق ــ انغلق عليك اليوم المقص الذي فتحت على نفسك أمس "(٢٩) يحاول ابن داوس التدخل للتخفيف من التوتر فتصده ست الملك وتأمره بالسكوت . ويتواصل الحوار بين اتهام ست الملك ودفاع أرجوان عن نفسه بتذلل كبير ويخلص إلى القول بأنه جاء لتحذيرها من أفعال أخيها ومن الخوف من انهيار الدولة الفاطمية نتيجة الفوضى والاضطراب الذي بدأ يسود أجهزة الدولة سواء من ناحية الجيش أو الخزينة وتقطع هذا الحوار راشدة زوجة الحاكم بأمر الله ، حيث

يختبئ الرجلان وتبقى راشدة وست الملك يدور بينهما حوار نسائي رقيق ، خاصة من طرف راشدة ، التي تشكو هجر الحاكم لفراشها وأبنائها ، فتؤنبها ست الملك بأن الملكات لسن كجواري المخادع ينبغي أن يكن قويات . ثم تعبر راشدة عن غيرتها من ست الملك ، إذ أن الحاكم ينادي زوجته راشدة باسم ست الملك ويحتدم الحوار بينهما وتتبادلان الاتهامات حيث تتهم راشدة ست الملك بالسحر والشعوذة وإقامة العلاقات الخنائية المتعددة ثم تنهار راشدة باكية على ركبتي ست الملك . ينفتح الباب بعنف فيدخل الحاكم ويتبادلون ثلاثتهم العتاب ، فالحاكم يعاتب راشدة لوجودها مع أخته ، وست الملك تعاتب الحاكم لغيابه المتواصل عنها . يتوتر الحوار بين ست الملك والحاكم بأمر الله إذ كل منهما يحاسب الآخر عن أخطائه التي بدت له . ثم تنهال راشدة على الحاكم بالأسئلة المتتالية يفهم منها الاتهام بالإهمال والخيانة والحاكم يدافع عن نفسه بإجابات غيبية ليس في قدرة راشدة فهمها .

يعود الحوار بين الحاكم وأخته بعد أن تخرج راشدة منهارة الأعصاب فيرثي الحاكم لحالها ، فتضيف ست الملك بأنها هي أيضا تستحق الرثاء ، وتستدرك محذرة أخاها من مغبة أفعاله وخطورة الطريق التي يسلكها وتحذره من أعدائه فيرد عليها باتهامها بالثرثرة . ثم يخرج الحاكم غاضبا ويخرج ابن داوس وأرجوان من مخبئهما ويتهمان الحاكم بالجنون بعد أن استمعا إلى الحوار الذي دار بينه وبين ست الملك . وتبدأ الاستعدادات لانقلاب في أعلى هرم السلطة وتأمر ست الملك بحبس أخيها الحاكم في مستشفى للأمراض العقلية "خذاه برفق إلى مارستان القاهرة" .(٣٠)

الفصل الثاني : لم يحدد الكاتب الفضاء الزماني ، أما الفضاء المكاني فقد وقع تحديده في مستشفى الأمراض العقلية حيث أن الشخصيات التي تدور فيه ، كلها مقيدة بالسلاسل ، مما يجعله فضاء مغلقا تصعب فيه الحركة .

يدور حوار بين هذه الشخصيات الغريبة التي اخترعها المؤلف ، الجني ،

المسكون ، الوقاد القبطي والعبد . حوار مجانين لا تستطيع أن تمسك ببدايته ولا محتواه ولا نهايته نظرا لأنه عبارة عن هذيان وتعبير عن مكبوتات من غرائز شتى (الأكل ، الجنس ، الإنجاب..) وأحلام لم تتحقق ورغبات بقيت دفينة في أغوار النفس البشرية . والشخصيتان اللتان تتميزان في هذا الحوار هما شخصية الحاكم المتأمل المستغرق والذي لا ينطق بكلمة واحدة وجبريل في تهويماته الصوفية وتأملاته وأطروحاته الميتافيزيكية " كلما اقتربنا من حضرتك غمرنا نور الشمس الأزلية وانكشف لنا سر الكلام يا مولانا "(٣١) ... وعندما ينطق الحاكم يعبر عن رحلته الصوفية ومقاماته وأحواله في هذه الدنيا " الحياة تحرقك وكشوف عقلك تعينك على تجرع الموت ... "(٣٢)

وسط حوار الصم الدائر بين هذه الشخصيات المريضة تدخل ست الملك فتعبر عن استنكارها للوضعية التي وجدت فيها الحاكم لأن المكان عبارة عن سجن واصطبل ومارستان ، كلها التقت في هذا الفضاء ، وبعد التشاور مع مساعديها ابن داوس وأرجوان يقررون نقله إلى حجرة منفردة فينهال عليهم الحاكم بالسب والشتائم ويعتبرهم ثالوث المؤامرة ويهددهم ويتوعدهم بالانتقام ، فيرد عليه ابن داوس باتهامه بالجنون ، ولكن ست الملك سرعان ما تتدخل وتوقف ابن داوس ، ولكن الحاكم يستمر في الشتم واللعن دون أن ينسى أخته التي اختارت ابن داوس زوجاً لها فيلومها على تآمرها مع الخدم ، فترد عليه بأن جنونه هو الذي دفعها إلى ما أقدمت عليه . ويتدخل أرجوان ليتوسل إلى ست الملك لكي تخلص كل الناس من هذا السيف المسلول المعلق على الرقاب (الحاكم) فلا تعيره انتباها وتواصل نقاشها مع أخيها الذي عبر لها عن حبه "المدنس" فزاد اتهامها له بالجنون . فيرد عليها بأنه أخرجها من قلبه وأن الله وحده هو الذي يعمر مهجته وينتهي إلى طردها " اذهبي ... برئت منك ... اذهبي أيتها المرأة حضورك يعكر حدسي ... "(٣٣)

ويتواصل حوار المجانين والملحدين في جو شكيزوفريني ويتطور في مرحلة أولى إلى شجار، ثم يتحول إلى عنف وقتل مجاني وجنوني دون أن يتحرك لا جبريل ولا الحاكم حتى نحس وكأن الموت فقد معناه فلم يعد هو الموت فالمقتول يطلبه والقاتل لا يعرف أته يقتل والحاكم يتفرج ولا يتدخل ، وفي الأخير ينطق الحاكم مخاطبا جبريل " سنحج هذا المساء إلى شارة القدرة وننشر بيارق الله الحي فوق جبل المقطم يا جبريل "(٣٤)

ثم تدخل راشدة زوجة الحاكم المارستان ، فيهالها الأمر وتأمر رئيس الممرضين بأن يفك الحاكم من قيوده وترتمي عند أقدامه فيمسح على خديها مداعبا ويسأل عن الأطفال ويخرج الحاكم طليقاً .

الفصل الثالث: يبدو أن الكاتب في هذا الفصل حدد الفضاءين: الزماني فهو الليل والمكاني وهو جبل المقطم . لقد أحرقت القاهرة والحاكم يتفرج على الحريق وبعد أن أمر بالحرق يسأل ما فعلت بالقاهرة يا صاحب المشعل فيجيبه "أشعلت جبال الحطب في مواقد القيامة وأحرقت القاهرة..."(٣٥)

ويعلق الحاكم على الحريق بأن الماء والنار قد تصالحا ، ويبرر الذي أشعل النار جريمته ببعض الآيات الإنجيلية . تتدخل راشدة وتطلب من زوجها الحاكم أن يغادر المكان ولكنه يرفض وتتعالى أصوات الحضور لاهجة المجد لله ، المجد لله ، وتتبعها توسلات الله أكبر ، الله أكبر فيتدخل جبريل ليصحح " المجد لمولانا الحاكم "(٣٦) فيرد عليه الحاكم " عليك السلام يا جبريل "(٣٧).

كذلك يشار إلى الحرب الأهلية التي دارت رحاها في القاهرة ويصور عنف الحاكم، حتى جبريل أوفى أوفياء الحاكم رق قلبه لهذا العنف القاتل والدمار والخراب اللذين حلا بالقاهرة وسكانها ولم يستثن حتى حيواناتها ولكن الحاكم لا يلين ولا يهتز لهول العنف بل يواصل متعته "النيرونية" بمشاهد الحرق والقتل والدمار .

ويقع احضار ثالوث المؤامرة ابن داوس وأرجوان وست الملك مغلولين

بالسلاسل ويأمر الحاكم بفك قيود أخته ست الملك فتتوسل إليه أن يقتلها ولكنه يتجاهلها تماما " لست أعرفك أيتها المرأة ، من أنت ؟ "(٣٨) ولكن قلب راشدة (زوجة الحاكم) يرق لحال ست الملك فيمنعها الحاكم ويأخذها من يدها مبتعدا بها عن الجماعة : " تعالي ننجب ابنا ، ستحبلين وتمتلئين بالله مرة أخرى.. "(٣٩)

يبقى أرجوان وابن داوس يعبث بهما الوقاد والأحدب ، وهما من أتباع الحاكم فيمثلان بالاثنين المغلولين اللذين ساعدا ست الملك على تدبير المؤامرة ، مؤامرة عزل الحاكم وينتهي الفصل بأقسى مشاهد العنف والتنكيل والشطحات الصوفية ، فتكون لوحة فسيفساء من نار وماء وقتل وتعذيب وتراتيل صوفية .

مشهد رؤيا الاختتام : عودة إلى جو الحلقات الصوفية التي بدأ بها الكاتب مسرحيته وتختفي كل الشخصيات ولا يبقى إلا ثلاثة : الحاكم في نشوة انتصاره ، وجبريل متخبطا على الأرض مصابا بداء الصرع وممرض عجوز ز. بتلاوة صوفية معجزة ، يقوم جبريل من صرعته ويستوي واقفا أمام الحاكم قائلا : مولانا لك البقاء ثم يسترسل في كيل المدائح للحاكم وتأليهه ثم تعود كل الشخصيات المساعدة للحاكم متقربة عابدة مؤلهة (جبريل ، العبد ، الوقاد ، الأحدب ، الممرض العجوز) ، فيعبر الحاكم عن تألهه صراحة : " الأرض لا تحتمل خطو الرب ، والأذن الآدمية لا تحتمل سماع الصوت الإلهي ".(٤٠) وفي هذا الخضم يخرج العبد من وسط الجماعة ويطعن الحاكم فيصرخ ويختفي من المشهد . أول ردة فعل كانت لجبريل " قتلوا الله الحي ، طعنوا كيان الله ، قطعوا جذعنا وجذرنا والفرع."(٤١) وينتهي المشهد بهذه الكلمات التي نطق بها الحاكم:"الله حي لا يموت انتظروا عودته المنتقمة".(٤٢) المسرحية الثالثة التي سنتناولها بالبحث هي:"حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله"(٤٣) قسم الكاتب مسرحيته الطويلة نسبيا (مقارنة مع السابقتين) إلى فصلين فقط :

يمتد الفصل الأول من الصفحة ٦ إلى الصفحة ٦٨ .

والفصل الثاني من الصفحة ٧٠ إلى الصفحة ١١٨ .

الفصل الأول : يبدأ بمجموعة من المؤرخين بدون أسماء في البداية ثم شيئا فشيئا تعرف أسماؤهم وهم يتناقشون حول تسمية مدينة القاهرة ومن هو الذي اقترح هذه التسمية ، حيث يتدخل المعز ليبرر سبب الاختيار بقوله : لتقهر الدنيا ، ويرفض تسمية أخرى كان قد اقترحها عليه قائده جوهر الصقلي الذي أمره بأن يفتح القاهرة بدون حرب . يورد الكاتب أقوال العديد من المؤرخين حول مدينة القاهرة (بناياتها ، سكانها ، نيلها ، تربتها ، أسواقها ، قصورها وأسوارها) وانطباعاتهم بعد زيارتهم لها .

لوحة يصورها السيد حافظ من خلال المؤرخين للقاهرة كأنه يتغزل بها ، ثم يورد بعض الآيات القرآنية حول مصر كما يذكر بعض الأحاديث النبوية ، ثم يتطرق إلى ذكر الأنبياء الذين ولدوا في مصر أو دخلوها وهم كثيرون ويستمر التعبير عن الإعجاب بمصر " من أراد أن ينظر إلى شبه جنة الفردوس فلينظر إلى أرض مصر... " (٤٤) .

لا يتحدث الكاتب عن مصر وحدها بل يشير إلى سكانها أيضا ومميزاتهم الأخلاقية (الفكاهة) حتى يدخل ابن خلدون على المؤرخين ويدلي بشهادته أيضا " رأيت حاضرة الدنيا ، وبستان العالم ، ومحشر الأمم... وايوان الإسلام وكرسي الملك ، تلوح القصور والدواوين ... "(٤٥)

بعد ابن خلدون يبدأ السيد حافظ يروي حكاية القاهرة مع جوهر الصقلي والمعز لدين الله الفاطمي عن طريق المؤرخين تارة وعن طريق شخصيتي المعز وجوهر ، فيصف الدخول إلى مصر والاتصال بأهلها واختيار موقع القاهرة والحديث عن الخلفاء الفاطميين الثلاثة المعز والعزيز والحاكم ومآثرهم والظروف التي تولى فيها الحاكم السلطة ويشير إلى الاختلافات التي وقعت بين مسؤولي الدولة حول الوصاية على عرش الحاكم .

وتسوء الأمور بين المتنفزين حتى تصل إلى المبارزة بالسيف ، وتتدخل

ست الملك في الحوار والنقاش فتتهم ابن عمار بمحاولة قتل الحاكم من أجل السلطة : " إنه صراع السلطة يا أخي ... وعليك أن تفهمه وبسرعة فابن عمار فكر أن يقتلك. "(٤٦) فيستغرب الحاكم من دوافع محاولة القتل . تقترح ست الملك على أخيها أن يغادر القصر وتطمئنه بأن عيونها تلاحقه أينما كان . وفي الأثناء يموت قاضي القضاة فتصادر أمواله وتوضع في بيت مال المسلمين ويعين قاض جديد . ويدور حوار بين أم الحاكم وأخته تجاملان بعضهما وتنصح الأم الأخت بأن تحافظ على أخيها وترعاه فتعدها بذلك . ويبدأ الحاكم بأمر الله في ممارسة بعض سلطاته فيحاكم برجوان ويأمر بإعدامه باعتباره خائن الأمة وسارق الناس ، من هنا يبدأ الحاكم سلسلة أعماله الدموية ويبدأ نزوله إلى الشارع القاهري في حي شعبي من أحياء القاهرة ، هو حي امبابة ، مرفوقا بخادم ويتخذ صحبة فيها شواء وزبالا . منطقة شعبية مصرية فيها بعض المطاعم الشعبية ويصف السيد حافظ مشادة بين صبي الشواء وزبون لم يجد نقوده ليدفع بعد أن أكل ، فيحتد الشجار بين الاثنين ويدخل عليهم الحاكم بأمر الله متنكرا فيستمع إلى همومهم عبر حوارات خفيفة يصلون فيها إلى الحكم على السياسة بأنها عبء ثقيل " لما كنت زبال كنت شايل حمولة الزبالة في المدينة ولما كنت سلطان شلت كل هموم المدينة"(٤٧) ويدخلون في تقييم مرحلة حكم العزيز والحديث عن ابنه الحاكم (الحاضر في المجلس) ويعتقدون أن الحاشية ستفسده كما أفسدت غيره ، وفي الأخير يجمعون على ضرورة أن يتخلصوا من الحديث في السياسة " سيرة السياسة بتجيب الدناسة .. "(٤٨)

وينادي المنادي بأن برجوان قتل فيفرح الناس ويغنون ويرقصون وينهال الحضور على الحاكم بالأسئلة حتى يعترف بأنه الحاكم بأمر الله فيصعق الحاضرون في البداية ثم يرحبون به فيترجاهم أن يقبلوه صديقا لهم " لا أنا عايز أجي لكم هنا وأقعد هنا في امبابة وسط الناس ... "(٤٩) .

ويقرر الحاكم أن يكون دكان الشواء ديوان المظالم يحكم فيه الناس بالعدل، ثم تظهر المجموعة المعارضة للحاكم الأثرياء والقضاة وقواد الجيش ويقررون أن يتآمروا على الحاكم بكل السبل والإمكانيات ويطرحون مسألة تولية ست الملك عليهم وسرعان ما يرفض الاقتراح باعتبارها امرأة فيجمعون على مراقبته ومعاقبته إن لزم الأمر .

ثم يعود الكاتب إلى الحديث عن الحاكم الذي يأمر بإنارة شوارع القاهرة وشن حملة لتنظيف الشوارع من الأوساخ وتحذير كل من تسول له نفسه بإلقاء الفواضل في الطرقات ، ويسير الحاكم وسط شوارع القاهرة بدون حراس لأنه عدل فأمن فسار بدون حراس . ويدور الحديث حول النساء والزواج والطلاق وخوف النساء من الحاكم بعد أن منع خروج النساء من منازلهن .

وتعرض على أصدقاء الحاكم قسام وفتحي رشوة ليتوسطا لمواطن لكي يخلصه الحاكم من ديونه فترفض الرشوة وتتدخل أم فتحي (صديق الحاكم) تشتكيه من أخته المتزوجة وخلافاتها المستمرة مع زوجها . ويعود الحاكم إلى الظهور من جديد في الدكان ويصدر مرسوما يأمر فيه سكان القاهرة بالنوم نهارا وفتح الدكاكين والمتاجر ليلا ويستمع إلى بعض الشكاوي ويحكم فيها بالعدل حتى تظهر امرأتان على شئ من الخلاعة في طريقهما إلى الحمام فيلاحظ أن النساء والرجال يدخلون نفس الحمام فيصدر قرارا بفصل حمامات النساء عن الرجال بعد أن يأمر بقتل الموجودين داخل الحمام المختلط ومنع تشييع الجنازات بالطبل والمزمار . ثم ينتقم من قاضي القضاة وأمر بقتله وإحراق جثته ، لأنه أمر بجلد رجل لم يرض أن يزوج ابنته لخادم القاضي ألف جلدة حتى مات . فخرج كل الناس وراء جنازته . ثم يأمر بتعويض لأحد المواطنين افتك منه الجيش كمية كبيرة من العسل موجهة لصنع (الحلاوة) وبعد أن يتأكد الحاكم يرد له أمواله . وتخرج سلمى أخت فتحي صديق الحاكم إلى قمة الأحداث تناقش أحكام

الحاكم وتتحدى وتشتكي من زوجها وتطلب الطلاق ولكن أخاها يقنعها أخيرا بالعودة إلى بيتها بعد أن وعدها بأنه سيلتحق بهما . وفي الأثناء يدخل عليهم شهبندر التجار وابن داوس ويتناقشون حول جنسية الحاكم ، هل هو مغربي ؟ أم مصري ؟ فيتمسك فتحي بمصريته ويمدح عدله وعلمه وتواضعه . ثم يتطرق المؤلف إلى ابن داوس وشهبندر التجار وكبار قواد الجيش اللذين بدأوا يخططون للتآمر على الحاكم . وتحس ست الملك بالمؤامرة من خلال اختفاء القمح من الأسواق وتنبه الحاكم فيثور ويصدر تحذيرا مبطنا بالوعيد إلى التجار لكي يوجدوا القمح في كل الدكاكين . وتثير ست الملك مع الحاكم بحضور خاليهما ــ وهما من القساوسة ــ بأن عدد الكنائس قليل ، وهنا يعبر الحاكم بأمر الله عن تسامحه وتساوي الأديان عنده ويحاول إقناع أخته أن مؤامرة تدبر ضده : " أعرف أن هناك مؤامرة كبرى من زعماء بني كتامة ومؤامرة من أحبار اليهود ، ومؤامرة من أقاربي ومؤامرة من التجار... "(٥٠) ويدخل على الحاكم شهبندر التجار وابن داوس ويدور نقاش عنيف بين الحاكم وابن داوس حول نزاهة جوهر الصقلي أو عدم نزاهته . هل تؤخذ أمواله الطائلة إلى بيت المال أم تترك لولده ويغضب ابن داوس عندما شكك الحاكم في صدق ونزاهة جوهر الصقلي . ثم ينتبه إلى وجود شهبندر التجار فيتوعده ومن ورائه من التجار إن لم يجد غدا القمح إثر صلاة الظهر في الدكاكين . تسكن الحارة مغنية اسمها عزيزة فتدخل إرباكا على جيرانها من الرجال فتحي وقسام وفاتوش وعمران ولكن قسام يتعلق بها تعلقا شديدا فتقربه وترفض البقية ويقترح عليها الزواج لكنها ترفض لأنها مكلفة بقتل الحاكم دون أن تعلم أحداً . لقد كلفها ابن داوس وشهبندر التجار بأن تربط علاقة مع الحاكم باعتباره يتردد على دكان فتحي في حي امبابة فسكنت هي بجانب الدكان لتسهل مهمتها " لما توقعيه نفضحه ونجرحه ونذبحه.. "(٥١) ثم تخرج مجموعة من السكارى المتسكعين في الشوارع ويدور بينهم نقاش

حول الزوجات والحاكم وعدل الحاكم وتواضعه وأصدقائه في حي امبابة وافتخار هؤلاء الأصدقاء بمصادقة الحاكم ويخطر على بالهم التبول على دكان فتحي الشواء أين يجلس الحاكم مع أصدقائه فيمسكهم متلبسين بجريمة التبول إذ أن الحاكم عدها جريمة "وسخت الطريق ، وسخت القاهرة ، قاهرتي الجميلة ... "(٥٢) ، ويصدر عليهم أحكاما عادلة من الخصي إلى الجلد إلى المكافأة المادية لمن نهي الآخرين عن التبول في الطريق العام .

ثم يذهب الحاكم ليتفقد مفعول قراره الصادر حول القمح والتصرف على ضوء نتيجة الإنذار الذي أصدره إلى التجار وفعلا يجد كل الدكاكين مملوءة قمحا والخبز بأرخص الأثمان ، ويدخل على أحد الخبازين وهو في حالة عجن مستخدما رجليه ، فيشمئز الحاكم من المنظر " دا كلام فارغ يعجن العيش من الآن بالايدين . ممنوع استخدام الرجلين ونصدر مرسوم في الحال "(٥٣) ، ويأمر الحاكم أن يجمع القمح ويوضع في أماكن محددة ويدفع ثمنه للتجار ويوزع على الفقراء حسب حاجة كل واحد وينتهي الفصل باتهام الحاكم بالجنون من طرف شهبندر التجار .

الفصل الثاني : يبدأ من الصفحة ٧٠ إلى غاية الصفحة ١١٨ ، ينفتح هذا الفصل على حوار حاد بين عزيزة المطربة الراقصة التي استوطنت واشترت بيتا قرب دكان فتحي الشواء حتى تستطيع إيقاع الحاكم في شباكها باعتباره يتردد على هذا الحي في امبابة ودكان فتحي الشواء بالذات. وعندما يحتد النقاش يهددها بأنه سيخبر الحاكم بما يجري في الحي من خلاعة مصدرها عزيزة ومجموعتها النسائية الخليعة وتترجاه عزيزة أن يفعل حتى تستطيع رؤية الحاكم وفجأة يتدخل قسام صديق فتحي فيحاول تهدئة عزيزة وإدخالها إلى بيتها . يحاول فتحي إخراج صديقه قسام من بيت عزيزة وفي الأثناء يدخل الحاكم ممتطيا جحشا فتخر عزيزة ساجدة تحت قدميه فيسأل الحضور عنها ثم يسأل قسام عن أحواله

وصحته ثم تنهمر عليه عزيزة بالأسئلة وهو يجيب ومن خلال الكلام تحاول إيهامه بأنها تحبه حتى يتساءل " الست دي مالها "(54) فتجيبه بأنها عاشقة ويواصل الحاكم تجاهلها وتجاهل تصريح الحب الذي تلقيه على مسمعه ويسألها عمن تحب ، هل هو فتحي هل هو قسام فتنفي باستمرار وهنا تعترف له بأن من تحب هو الحاكم بأمر الله فيصعق : " ياخبر أبوكي أسود... "(٥٥) .

ثم تظهر ست الملك على مسرح الأحداث مع ابن الحاكم يشكوها إهمال أبيه له فتخفف عنه حتى يدخل ابن داوس فيحاول ابن الحاكم الخروج فتطلب منه البقاء . يشتكي ابن داوس من ظلم الحاكم وقتله العديد من رجالات قبائل كتامة ، فيطرح عليها مسألة الرحيل عن مصر ، فتطلب منه التروي وألا يتخذ أي قرار قبل استكمال الحوار نظرا لأن والدة الحاكم قد دخلت المجلس . تدخلت أم الحاكم مباشرة في الحوار مدينة تصرفات الكتاميين ومعبرة عن تعاطفها وخوفها على ابن الحاكم الذي لم يبد أي إلمام بالسياسة وأي رغبة في السلطة . تخرج أم الحاكم ويدخل فتحي الشواء صديق الحاكم الذي يعلم ست الملك بأن أخاها في خطر من جراء عزيزة وحبالها التي لفتها حول الحاكم وأنه بنى لها قصرا وأصبح يقضي معها الساعات الطويلة . يلتحق قسام بفتحي خوفا عليه من مكروه ويظهر أن ست الملك كانت تعرفه من فترة فتسأله عن الأولاد والصحة والعشق . وفي هذه الأثناء يظهر وباء الطاعون في القاهرة ، ولذلك وجب إعلام الحاكم بهذه المسألة . ثم يبدو لنا الحاكم متنسكا متعبدا على جبل المقطم مشرفا على القاهرة متضرعاً إلى الله ليدرأ الخطر ويبعد المصيبة التي حلت بالشعب . تأتي عزيزة إلى الحاكم فتجده مغبر الوجه معفرا بالتراب سائب الذقن لم يأكل منذ أسبوع ، فتلومه فيرد عليها بأن الأكل لايحلو له والشعب يموت من الوباء ، لذلك ترهب وتنسك وتعبد طلبا للرحمة . تحاول عزيزة إخراج الحاكم من حالة التزهد وتعده بالرقص والغناء

وقضاء اللحظات السعيدة " يا عزيزة أنت شيطان الأنوثة .. سأقتلك أنت وكل هؤلاء النسوة في الحال ... "(٥٦) اعتقد الحاكم أن الوباء كان عقابا من الله نتيجة الفساد ، وعزيزة رمز الفساد ويحكم عليها ورفيقاتها جميعا بالموت . وقبل الموت تعترف عزيزة للحاكم بأنها جاءت لقتله بعثها شهبندر التجار وابن داوس: "هما بعثوني علشان أسمك وأذبحك ماقدزتش ايدي ارتعشت قلبي انتفض ... بس حبيتك وبخيالك طفت الليالي أغني لك وأحلم بك..."(٥٧). ولكن فات الأوان وصدر حكم الحاكم بالإعدام.

ثم يسأل الحاكم عن حال الرعية وماذا فعل بها الوباء فيأمر بأخذ بعض الاحتياطات الواجبة لمنع انتشار الوباء مثل قتل الكلاب والفئران ومنع أكل الملوخية والترمس والأشياء النيئة .

قسام الذي أحب عزيزة ولم يعرف بحكم الإعدام أتى إلى دارها ، قرع الباب ووعدها بالزواج ولكن دون مجيب وهو يبكي . ثم يلوم الحاكم على قسوته الظالمة بعد أن يعلم بموتها وهو على حالة سكر واضح فيتخيلها وهي تغني فيبكي . يدخل عليه فتحي يحاول أن يخفف عنه ويحاول أن يبعث فيه الأمل والعزيمة على الصمود واعداً إياه بأن يزوجه أحلى النساء . وتدخل بعض النسوة في النقاش فيتهمهن الحاكم بالجنون . يفتح فتحي دكانه ويسمع تعليقات الناس : هذا قتل كلبين سيحصل على عشرة دينارات وذاك اصطاد ثلاثين فأرا وكل فأر مكافأته خمسة دنانير ويحتد الحوار والنقاش والخصام بين اثنين كل واحد منهما يدعي أنه قتل الكلب فبالتالي تكون المكافأة له دون غيره " اقسموه انت حتة وهو حتة "(٥٨) .

ويسرد المؤلف العديد من المواقف المضحكة بطريقة السيد حافظ الفكاهية كالخلاف الذي نشب بين الأب وابنه كل منهما يتهم الآخر بأنه سرق له صيده الثمين (٣٠ فأرا). في خضم هذه المواقف الهزلية الساخرة تدخل أخت عزيزة التي جاءت لتأخذ أدباش أختها وتصفي تركتها فيستغرب فتحي وقسام من الشبه بين الأختين تطلب من قسام مرافقتها إلى بيت

أختها بينما يأتي عمران زوج أخت فتحي ويشتكي لصهره عجزه الجنسي الذي أصابه بعد أن رأى عملية خصي لأحد أصدقائه لأنه تبول في الشارع العام يعبر عمران عن عجزه الذي سبب له الانغماس في السكر والعربدة فيقترح عليه صهره أن يأخذه إلى أحد المشعوذين ولكن سلمى أخت فتحي تقطع عليهما الحوار قائلة بأنها تريد أن تشتري حمامتين لمعالجة زوجها فيرفض ولكنها تصر على معالجته وتبدأ بمدحه وإطرائه بأنه سيد الرجال وأقواهم . تحاول سنية أن تعرف سبب موت أختها عزيزة من قسام ومن غيره ولكن لا أحد يطيعها جوابا شافيا فتحتار ، وإذ بالحاكم يدخل دكان فتحي فيطمئن على أن الوباء قد خف نتيجة تطبيق القوانين الصارمة التي أصدرها ثم تحدث مشاجرة أمام الحاكم إذ أن شخصاً سطا على كلب جاره وهو كلب نظيف روماني وأكله فجاء يشتكيه إلى الحاكم فينكر في البداية ثم يعترف بأكل الكلب . وبعد الحكم في الخصومة بين مربي الكلاب الثري وآكل الكلب ينتبه الحاكم إلى سنية فيسأل عنها الحضور فتقدم هي نفسها بأنها أخت عزيزة وجاءت لتأخذ ميراث أختها . وتنتاب الحاكم لحظات ضعف جديدة كما وقع له مع أختها عزيزة فينهرها متهما إياها : " أنت ريح تعصف بقلبي المتعب "(٥٩) . ويدخل معها في حوار شيق فيختلط الحلم بالواقع عند سنية وعند الحاكم ، كل منهما يرغب في الآخر وينفر منه بالقوة وأخيرا يأمر الحاكم بأنه ينبغي على هذه المرأة أن ترحل بسرعة وأن تصفي تركة أختها بأسرع ما يمكن وإذا لم تجد ثمنا للبيت طلب الحاكم أن تعطى الضعف وأن ترحل بسرعة . ولكنها تسأل الحاكم كيف ماتت أختها فيجيبها بأنه هو الذي قتلها مع عشرين ألف امرأة .

يقترب رمضان فيأمر الحاكم أن تقام موائد الرحمان للإفطار في كل أحياء القاهرة . يعود ابن الدواس من المغرب راغبا في التخلص من الحاكم فيأتي إلى ست الملك ويناقشها في تجاوزات الحاكم ونقمة الناس عليه وخاصة التجار فترد ست الملك بعنف وتتهمه بأنه يريد العرش حتى وإن

عبر لها عن حبه ، فينكر أنه يريد العرش بل يريد تخليص المسلمين من كابوس الحكم ، وفجأة يدخل الحاكم فيمد سيفه إلى ابن دواس ويطلب منه أن يقتله إذا كان في ذلك خير المسلمين فتتدخل ست الملك ولكن الحاكم يصرخ في وجهها : " لا تتدخلي فيما لا يعنيك ، لك أمور القصر والطعام والحريم ، اخرجي من شؤون السياسة إلى شؤون المطبخ ... "(٦٠) .

ثم يدخل الحاكم في حوار غاية في الحدة مع ابن دواس الذي اشترط الأمان قبل أن يرد على الحاكم ويناقشه في المجازر التي ارتكبها ، والحماقات والمتاهات التي أدخل فيها العامة والخاصة ، وينهي ابن دواس حواره بتهديد الحاكم بأن التاريخ سيشوهه أمام الأجيال اللاحقة . هنا تبدو علامات الهزيمة على الحاكم الذي يتدخل ابنه الظاهر بعد أن غادرهما ابن دواس ويسأله عن السبب في ذلك فيجيبه الحاكم بكل مرارة : " ما يقوله هو الصحيح ... التاريخ سيشوهني لأن من يكتب التاريخ أعداء عدل الحاكم ..."(٦١) .

يحاول الظاهر أن يصالح بين أبيه وعمته ولكن الحاكم يرفض رفضا قاطعا ويفرض على ست الملك نوعاً من الإقامة الجبرية .

يبدأ مشهد محاكمة الحاكم من طرف المؤرخين مثل ابن اياس والمقريزي وشمس الدين الذهيبي ومعهم شهبندر التجار، وينتهي الحاكم بطلب الاستغاثة من الحكم القاسي الذي أصدره أعداؤه رغم إنجازاته العديدة التي حققها والتي أهملها المؤرخون الذين حاكموه . تدخل ست الملك على الحاكم وتدخل معه في نقاش حول علاقتهما التي تدهورت شاكية من الحصار الذي يضربه حولها معددة الخدمات التي قدمتها له وللدولة الفاطمية ، يحاول الحاكم التخفيف عنها ويعاتبها على العلاقة التي تربطها بابن دواس ويخبرها بأنه خطبها أكثر من مرة ورفض الطلب ورغم العتاب والإلحاح تبقى قرارات الحاكم صارمة لا مجال لنقضها فتتمنى ست الملك الموت على أن تعامل هذه المعاملة .

تخرج ست الملك غاضبة ويدخل مجموعة من العلماء من بينهم الحسن بن الهيثم الذي يعرض عليه الحاكم التفكير في إنشاء سد لخزن مياه النيل وربط البحر الأحمر بالبحر الأبيض المتوسط وينتهي اللقاء بإسناد منح هامة للعلماء والباحثين والقضاة .

بعدها يدخل رئيس العسس ويعلم الحاكم أن مؤامرة تدبر ضده من طرف صديقيه قسام وفتحي ولكن الحاكم يصل إلى نتيجة أن المؤامرة غير صحيحة وصديقاه بريئان منها ثم تدخل سنية مع الحاكم الذي أراد إغراءها بكل شئ لتتركه وتسافر ولكنها رفضت وتعبر عن تعلقها به كشخص وأخيرا يتذرع لها بأنه " محب وعاشق للقاهرة "(٦٢) فتجيبه أن القاهرة مدينة بينما هي بشر تحس ، تحب وتشعر ، ويصر على تعلقه بالقاهرة من جديد وتصر هي على التعلق به وفي الختام يتوسل إليها كي تسافر وتتركه: " أنا ضعيف أمام الله . ضعيف أمام الجمال المطلق وفي عينيك أرى ضعفي أتوسل إليك أن ترحلي ، ارحلي وخذي ما شئت وهذا خاتمي أوقع لك على أمان ... "(٦٣) هذا الرجاء حتى الخضوع جاء نتيجة خوف من أن يضعف أمام المرأة شيطان الأنوثة والجمال ولكنها تخرج دون أن تأخذ أي شئ . يخرج الحاكم ويتجه إلى صديقيه ويلتقي ابن دواس بست الملك فيتناقشان ويفكران في حل للتخلص من الحاكم بعد أن ينضم إليهما شهبندر التجار ويخبرهما بأن البلاد والعباد ضجوا من الحاكم وبالتالي وجب قتله فتصعق ست الملك لهذا القرار القاسي " غدا في المساء سيتم قتله في المقطم أو السوق. "(٦٤) وتصرخ ست الملك يا إلهي وتخرج . ثم يبدأ مشهد التهيئة لاغتيال الحاكم بين ابن دواس وشهبندر التجار وشاب متعصب للإسلام يوغرون صدره على الحاكم : " هذا الحاكم بأمر الله قد كفر وادعى أنه الله وأنه يحيي ويميت وأن لا إله غيره "(٦٥) . وعندما يمتلئ الشاب حماساً بعد الشحنات التي زوداه بها قال " سأقتله غيرة لله وللإسلام "(٦٦) .

وفعلا يتفق الثلاثة على المكان والزمان الذي ستتم فيه عملية القتل .
يعود المؤلف إلى حي امبابة وفتحي الشواء وقسام وجماعة الحي حيث يطلق عمران سلمى أخت فتحي الشواء ويدخل عليهم الحسن بن الهيثم واصفاً لهم عجزه عن القيام بالمشاريع التي طلبها الحاكم فينصحونه بالتظاهر بالجنون ويدخل عليهم الحاكم ويتهمهم بالخيانة مازحاً أمام رئيس العسس وعندما يرى أحد النخاسين يسوق مجموعة من العبيد يصدر أمرا يمنع تجارة ويعود إلى المزح مع صديقيه حول المؤامرة وفي النهاية يأمر رئيس عسسه بأن يدفع لفتحي وقسام كل واحد منهما مبلغ ألف دينار كتعويض عن الادعاء الكاذب حول المؤامرة المزعومة ، ويظهر الحسن بن الهيثم وهو مجنون والأطفال يركضون وراءه فيأسف الحاكم لحاله .
يعود الحاكم إلى قصره ويلتقي بأبنائه أولا فيلاطفهم ثم يلتقي بأمه وزوجته ، فيعتذر من زوجته على ما سببه لها من أتعاب . يقوم الحاكم ببعض الأفعال كأنه بدأ يحس بقرب أجله فتسأله أمه عن السبب فيجيبها بأنه رأى النجم المشؤوم ، فتحذره من الخروج ويصر على الخروج رغم تحذير أمه ويطعن الحاكم .
طعن الشاب بعد أن شحنه ابن دواس وشهبندر التجار بتعصب إسلامي أعماه عما سواه وهذه نهاية أولى ، إذ أن الكاتب الأستاذ السيد حافظ جعل للنص نهاية ثانية محتملة .
النهاية الثانية ، ويبدأ هذا الاقتراح من ذلك الحوار الذي يدور بين الحاكم وأمه حول التحركات والتحولات التي تجري في القصر بأمره فيجيبها بعموميات ويخبرها بأنه رأى النجم المشؤوم فتحذره من الخروج ولكنه يصر ويطعن في حارة برجوان من طرف ابن حسيب الشاب المتعصب للإسلام والمسلمين : " قتلته قتلته ثأرا لله وللمسلمين "(٦٧) .
يركض ابن حسيب تجاه أصدقاء الحاكم فتحي وقسام حاملا معه قطعة من جسد الحاكم وهو يصرخ بأعلى صوته بأنه قتل الحاكم فيستغرب الجماعة

ويتهمونه بالجنون ثم ينتحر بخنجر صارخاً أنا شهيد . ويشيع خبر مقتل الحاكم فتزغرد النساء ويكثر الهرج والمرج والناس بين مصدق ومكذب وثالث مؤمن باختفاء الحاكم الذي سيعود يوماً ويملأ الأرض عدلا .

حاولنا تلخيص المسرحيات الثلاث بشيء من الإطناب وذلك بغية إفادة القارئ الذي لم يطلع على المسرحيات لكي يأخذ فكرة متكاملة (بالرغم من أن كل تلخيص هو تشويه) عن هذه المسرحيات المعبرة بشكل أو بآخر عن مسيرة الكتابة المسرحية العربية سواء كانت في المشرق أو في المغرب وخاصة أن موضوع المسرحيات واحد فهو أكثر دلالة وأصدق تعبيرا عن الفروقات في الأساليب والرؤية سواء من خلال الأجيال (باكثير وحافظ) أو الأقطار (حافظ والقهواجي) أو التوجهات الفكرية والرؤى الجمالية (حافظ ــ باكثير ــ القهواجي) .

نبدأ حديثنا من عنوان العمل ، حيث عنون باكثير مسرحيته بـــ "سر الحاكم بأمر الله" وكأنه يكتب فصلا في كتاب للتاريخ الفاطمي عنوانه سر الحاكم بأمر الله وكأن الكاتب كان مشغولا فقط بسر الحاكم محاولا الكشف عن السر واعدا إيانا بأنه سوف يوضحه نظرا لأن وظيفة العنوان أساسية لأي مؤلف فهو يختصر ويكثف ويوحي ويدل ، فهو مبتدأ والمتن خبره ، على رأي النقاد البنيويين . وفعلا ظل باكثير طوال المسرحية وكأنه يبحث عن سر غامض في شخصية الحاكم بأمر الله . إن كلمة السر تحيلنا مباشرة إلى المفتشين المشهورين في الشرطة العالمية (شارلوك هولمز أو كولمبو). وفعلا عندما وصل باكثير إلى سر الحاكم بأمر الله بدأ يصرخ كما صرخ أرخميدس وجدتها وجدتها (لقد كانت مؤامرة فارسية على الإسلام) هذا هو ما غمض من السر .

جاء عنوان مسرحية باكثير " سر الحاكم بأمر الله " جملة اسمية متكونة من مضاف ومضاف إليه زادها تخصيصا بمضاف ومضاف إليه ثان وكأنه انطلق في تحديد عنوانه من الجزء إلى الكل سر الحاكم أمر الله ، فإذا

اعتبرنا العنوان مبتدأ والنص خبره على حد تعبير رولان بارت نقول : إن علي أحمد باكثير حدد في العنوان محتوى النص إذ أن باكثير أراد أن يقول لنا إنه سيكشف سر الحاكم بأمر الله في هذه المسرحية . وفعلا حاول كشفه وتفسيره . وإذا كان العنوان مكونا من أربعة أسماء دون وجود أفعال فإن هذا النص المسرحي بقي محصورا في العنوان سر الأسرار دون الدخول في مغامرة الفعل العلني حسب ما تقتضيه تقنيات العمل الدرامي.

أما الأستاذ البشير القهواجي فقد وضع لنا عنوانا بعيداً عن التاريخ "بيارق الله" فأحالنا مباشرة إلى الفتوحات والغزوات والحروب والمعارك والانتصارات والانكسارات والجهاد في سبيل الله ونشر فكر ، ودعوة إلى قضية ما ، أو إلى ايديوليجية مقدسة فبدا الاستشهاد ضروريا بالآية " فلا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون " .

جاء عنوان البشير القهواجي أيضا متكونا من مضاف ومضاف إليه ، يعني أنه كان أيضا جملة اسمية ، وهو أقصر العناوين الثلاثة (من كلمتين فقط فكانت البلاغة في الإيجاز) .

لقد كانت رؤية البشير القهواجي من خلال عنوانه دالة على المطلق ولكن المطلق الإسلامي في رؤية العالم والكون من خير وشر وإيمان ونضال في سبيل نشر مبدأ أو قناعة والدفاع عنها حتى الموت .

أما بخصوص الأستاذ السيد حافظ فقد جاء عنوانه أطول العناوين أو أكثر العناوين بعدا عن التاريخ وعن اللاهوت الإسلامي " حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله " ، إذ أن الجملة الأولى في العنوان تحيلنا إلى المجتمع المصري وفنون حلوياته العديدة والمتنوعة " حلاوة زمان "

وكأنه يحيلنا إلى أسف ما على هذه الحلاوة التي كانت في عهد ما وانقرضت ، وتركيبة الجملة تحيلنا إلى اللهجة العامية المشرقية وكأن المسألة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالشعب ثم يزيد من التخصيص عندما يذكر الجملة الثانية " أو عاشق القاهرة " فإذا كانت الجملة الأولى تحيلنا إلى

المجتمع المشرقي العربي أو لربما الشعب المصري تحديدا فإنه مع عاشق القاهرة يحيلنا إلى فضاء مكاني محدد وهو مدينة القاهرة وكأنه خرج من فضاء الشعب باتساعه وعاميته فدخل فضاء القاهرة بارستوقراطيتها وطبقتها الحاكمة عن طريق تلك الجملة العربية الفصيحة عاشق القاهرة . ولفظة العشق تدفعنا إلى التوجه برؤيتنا إلى تاريخنا سواء كان من حيث جانبه المادي وهو عشق المرأة وما مثلت في الشعر العربي بشقيه العذري والإباحي أو من جانبه الروحي مع التصوف الإسلامي . ثم يلتقي مع باكثير عندما يضيف الحاكم بأمر الله ، إذ أنه مع هذه الإضافة يزيد المسألة تخصيصا : مشرق مصر القاهرة الحاكم (قصر من قصور الفاطميين) ثم ينطلق منها إلى الكلية الله وكأن أضلاع المربع الذي تصوره السيد حافظ هو كالآتي :الشعب ، القاهرة ، الحاكم ، الله .

وإذا حاولنا أن نتلاعب بتركيب السيد حافظ في هذا العنوان لقلنا الله يحكم الشعب في القاهرة ولا غرابة في ذلك ادخلوها بسلام آمنين .

إن عنوان مسرحية السيد حافظ هو الأطول بين العناوين الثلاثة وعنوان بشير القهواجي هو الأقصر ، وكلمة الله قد وردت في العناوين الثلاثة وجاءت مضافا إليها عند الكتاب الثلاثة .

ما لفظة الحاكم بأمر الله عند السيد حافظ وباكثير فقد وردت مضافا ، أما عند القهواجي فقد جاءت مضافا إليها " بيارق الله " فالأمر واجب وطاعة ، وأما البيارق فجهاد ونضال وتصوف وإن كانت الطاعة واجبة في كل الحالات . ولكن هل وقعت الطاعة ؟ وطاعة من لمن ؟ هل هي طاعة الحاكم لله أم طاعة الشعب للحاكم ، أم طاعة الشعب لله . وقد ثبت لنا من خلال النصوص الثلاثة أن الطاعة لم تكن كاملة ، فطاعة الحاكم لله سواء عند القهواجي أو باكثير أو السيد حافظ قد اعتراها نوع من التمرد إذ أن الحاكم لم يكن ذلك البشر الخاضع المستسلم لله وأمره ومشيئته وبدا التمرد على غاية من العنف عند علي أحمد باكثير وهو الباحث عن سر هذا

التمرد لأن باكثير ظل مهووساً بسر الحاكم وخاصة سر تمرده ، هذا التمرد الذي دفع إليه دفعا فلم يكن عن قناعة ذاتية كما هو الحال عند القهواجي أو حافظ .

سجل باكثير قمة التمرد بقوله : " سبحانك يل مولانا ، ما أعظم آياتك ، وأسطع بيناتك ، يا أحد ، يا محيي ، يا مميت ، يا قائم الزمان ... "(٦٨) ولهث علي أحمد باكثير باحثا عن عذر للحاكم في عدم طاعته لله ، بل طلب طاعته هو باعتباره إلهاً ووجد ضالته في مؤامرة فارسية جاءت لتخريب الإسلام وألصق تهمة جعل الحاكم يتمرد على الطاعة بسبب أحد الدروز المتأثرين بالفكر الفارسي ما قبل الإسلام (من مزدكية وخرمية وبابكية) وهنا يلتقي نص باكثير مع النص التاريخي : " ثم عن له أن يدعي الربوبية وقرب رجلا يعرف بالأخرم ساعده على ذلك وضم إليه طائفة بسطهم للأفعال الخارجة عن الديانة "(٦٩) بل أن باكثير نقل النص التاريخي حرفيا دون إشارة إلى المصدر " وتقرب إليه جماعة من الجهال فكانوا إذا لقوه قالوا:السلام عليك يا واحد يا أحد يا محيي يا مميت.."(٧٠) نفس الجملة وردت في النجوم الزاهرة ووردت عند باكثير . التمرد واضح حلله باكثير وحاول تبيان أسبابه ومسبباته ولكن الطاعة تفرض نفسها على الحاكم بأمر الله في آخر المسرحية حيث أن باكثير حاول أن يميت الحاكم وهو مسلم مستسلم لقضاء الله وقدره ومشيئته وكان باكثير نصب نفسه مفتياً أو شيخا من شيوخ الإسلام ، مهمته تتمثل في جعل الحاكم يموت مسلما حتى تكتب له جنة الخلد .

أما تمرد الحاكم عند بشير القهواجي كان أقل حدة وأكثر وضوحاً وأكثر منطقية باعتبار أن الحاكم كان عالما فيلسوفا منجما وتلتقي هذه الصفات مع بعضها لتعطي متصوفا إسلاميا لا يبتعد كثيرا عن الحسين بن المنصور الحلاج الذي " وضع أسس الاتحاد والحلول والفناء في الذات الإلهية من خلال معادلة معقدة بتأله فيها الإنسان ويتأنس الإله ... " (٧١) تصوف

الحاكم بأمر الله عند القهواجي فتأله لكنه ليس تأله باكثير ، فهو أقل حدة إذ أن تأله الحاكم عند باكثير تأله عنيف فيه نفي الرب وإثبات رب جديد محله أما تأله الحاكم عند القهواجي فهو تأله شطح صوفي ، تأله ينساب انسياباً فلسفيا كانسياب النيل : " لأن الصوفي إذ يقول بالوحدة المطلقة يجعلها أيضا للعلاقة الحميمة بين فكره ومسلكه فيتحدان في الهذيان والخروج عن مقتضى المنطق السائد ولا يبالي عندها أن يرميه الغير بالحجارة ... "(٧٢) .وهذا الحاكم بأمر الله يعبر عن تألهه بطريقة شاعرية تطغى عليها لمسحة الصوفية : " أنا كلمة الحق ، أنا سر الأسرار ، أنا الحاكم الجبار ، أنا صاحب البستان والتنور ، أنا سلطان تخوم الظلمة وسلطان تخوم النور ، أنا مفرد الخلق ، أنا فعل العشق ... "(٧٣) .

الحاكم بأمر الله عند القهواجي لا يحيي ولا يميت مثلما هو الحال عند أحمد باكثير وفي النص التاريخي بكتاب النجوم الزاهرة .

ولكن إذا التفتنا إلى الحاكم بأمر الله عند السيد حافظ وتساءلنا هل تمرد عن طاعة الله ؟ وجدناه لم يبد تمردا واضحا لأن هدف السيد حافظ لم يكن أبداً هدف سابقيه ، إذ بقدر ما كان العامل الميتافيزيكي يحرك القهواجي وباكثير فإن العامل المادي هو الذي كان يحرك السيد حافظ . لذلك رأينا آثار تمرد الحاكم في حالة واحدة وهي حالة إيمان الحاكم بالنجوم والتنجيم والمنجمين بالرغم من أن الرسول صلى الله عليه وسلم قد نهى عن التنجيم بقوله " كذب المنجمون ولو صدقوا " .

الحاكم عند السيد حافظ لم يأخذ بهذا الحديث بل آمن بالتنجيم واعتقد فيه : " شاهدت النجم المشؤوم الليلة في السماء ... "(٧٤) . ولكن بعض الصفات الدالة على تمرده قد صدرت من خصومه وخاصة من الرجل الذي قتله : "كافر ، قتلته ، قتلته ثأرا لله وللمسلمين ... "(٧٥) .

اهتم السيد حافظ بالحاكم بأمر الله ليس في تمرده على طاعة الله ، إذ أن هذه المسألة لا تهمه ، بل اهتم بعلاقته بالناس ، بالشعب، بالحياة اليومية.

لقد تمرد الحاكم عند السيد حافظ تمردا اجتماعيا ماديا عن السلطة وأخلاقياتها ، فإن كان باكثير والقهواجي قد بحثا عن علاقة الحاكم بالسماء فإن السيد حافظ قد بحث عن علاقته بالأرض ، بالناس، بالحياة اليومية . وهنا يتميز السيد حافظ عن سابقيه بطرح فكري اجتماعي يكاد يلامس الطرح الاشتراكي لمقاربة السلطة وعلاقتها بالمجتمع وبالتالي كانت مسألة الطاعة والعصيان والتأله مسائل ثانوية جدا عند حافظ . وإذا أردنا أن نتحدث عن طاعة الشعب للحاكم فإن هذه الطاعة كانت أكثر وضوحاً عند السيد حافظ لأن الشعب كان يحاكم خليفته على أساس أفعاله اليومية ، وإحساسه بالفقراء والمساكين وتعاطفه مع المظلومين الذين ملأ فضاءهم عدلا وإحسانا وأمانا فأطاعوه وأطاعوا الله والرسول من ورائه باعتباره ولي الأمر .

أما باكثير والقهواجي فقد صورا الانتفاضات والقلاقل والتململ والتمرد على الحاكم بأمر الله وكأنهم جعلوا من عنصر الصراع ــ المتسبب حسب البعض في غياب المسرح عن الثقافة العربية الإسلامية ــ بين الحاكم والشعب من الركائز الأساسية لنصيهما المسرحيين ، فكان صراع الحاكم مع الله أولا وصراع الحاكم مع الشعب ثانيا ، فتحقق الصراع العمودي الغائب عن ثقافتنا العربية الإسلامية ــ على رأي محمد عزيزة (٧٦) ــ أما صراع السيد حافظ الذي صور الحاكم يخوضه كان صراعاً أرضياً ، لأنه صراع طبقي (ضد التجار والارستوقراطية قبائل كتامة والقضاة) صراع ضد الظلم ، صراع ضد المرض والوباء ، وصراع داخلي أكثر عنفاً وحدة ، وهو صراع ضد الشهوة ، أو بتعبير آخر صراع ضد الغريزة المتمثلة في الجنس والأكل ...

الصراع خيم على النصوص الثلاثة واختلف قوة وضعفا بين الكتاب الثلاثة ، إلا أنه كان صراعاً دمويا كثر فيه القتل وتعددت الضحايا حيث وصل إلى قتل الأطفال عند باكثير وقتل المرأة عند السيد حافظ (بالعشرات دفم أحياء)

. فكانت الدماء تنساب في شوارع القاهرة في عهد الحاكم بأمر الله ، عهد القتل والعنف والدم كما ورد في النصوص التاريخية : " وقتل من العلماء والكتاب والأماثل ما لا يحصى ... "(٧٧). وقتل رفاق الدرب السابقين مثل ابن دواس وأرجوان وغيرهما كثير ، وتعذيب أخته ست الملك ، بل لم يكتف بالقتل المتعارف عليه بل ذهب إلى الحرق مثل نيرون تماما عند بشير القهواجي . أو القتل الجماعي في الحفرة الواحدة من النساء خاصة إغلاق الحمام على من فيه ليموتوا مختنقين ، نساء ورجالا ، أو الإلقاء من أعالي الجبال عند السيد حافظ أو وضع النساء في صناديق وإلقائها في النيل مثقلة بالرصاص بعد إحكام غلقها على من فيها من البشر .

نادرا ما يولد الإنسان مطيعا فالتمرد صفة من صفات الإنسان، والتمرد يولد صراعا، وبعد الصراع يمكن أن تحدث الطاعة سواء قسرا أو اقتناعا، المهم أن الصراع كان نتيجة التمرد الذي سيقودنا بالضرورة إلى الحديث عن قطبي هذا الصراع في المسرحيات الثلاث مع الإشارة إلى الهدف الذي كان ينشده البطل في النصوص المذكورة وسوف نبدأ بمسرحية علي أحمد باكثير.

استطاع الحاكم بأمر الله بطل علي أحمد باكثير أن يجمع حوله العديد من المساعدين سواء كانوا من المصريين كالحاجب وعبد الرحيم بن الياس وكاتب الدست ومساعد الكاتب ونسيم السياف وقائد القواد والوزير والعديد من العبيد الخاضعين لسلطته دون أن نغفل الشخصيات النسائية القريبة منه : أمه وزوجته وبعض جواريه مثل شمس ونرجس وغيرهما ، كما اندس في معسكره مجموعة من المتآمرين على الإسلام منهم حتكين ، حمزة ، حسن الأخرم ، الدرزي ، التميمي الذين يظهرون شيئا ويخفون شيئا آخر ، لأن هدفهم كان تدمير الحاكم وتدمير الإسلام كعقيدة وإيمان ويبدون مساعدة الحاكم ودفعه إلى إعلان تألهه على الناس ، وعندما يكتشف الحاكم حقيقتهم ينقلبون عليه ويحاول من بقي منهم على قيد الحياة قتل الحاكم ولكنهم يفشلون .

أما القطب المعارض ، فقد تزعمته ست الملك أخت الحاكم التي تمتلك الشرعية التاريخية للوقوف ضد الحاكم فهي ابنة العزيز المدللة ولكن العائق الوحيد الذي يمنعها من أن تكون نده ، هوأنها امرأة وهو عائق ديني أخلاقي اجتماعي . استطاعت ست الملك أن تقف ضد الحاكم رغم أنوثتها عندما حاول الحاكم تدمير العوامل الثلاثة التي تستند إليها الخلافة وهي العامل الديني والعامل الاقتصادي والعامل الاجتماعي ، إذ أنه نسفها من أساسها عندما ادعى الألوهية وهي أكبر المعاصي بل قمة الإلحاد عند المسلمين ، وبذلك استطاعت أن تفتك منه شرعية السلطة / الدولة المبنية أساسا على الشرعية الدينية التي دلت أفعاله على أنه سيدمرها . اعتمدت ست الملك على شرعيتها الملكية (ابنة العزيز) فاستطاعت أن تستقطب رجال الدين من المذاهب الأربعة (السلطة الدينية) والتجار على اختلاف حرفهم ومهنهم (السلطة الاقتصادية) والعلماء من منجمين وغيرهم ، كما استمالت ابن الدواس (عن طريق الترغيب العاطفي الجنسي) وهو قائد جند المغاربة من القبائل البربرية كما جلبت إلى صفها قائد جند الأتراك (الآلة العسكرية) كما استمالت إلى صفها العديد من الفئات الشعبية التي ضاقت ذرعاً بالحاكم وشطحاته الجنونية (من قتل وافتراء على الناس وتمرد على الدين والدولة).كما نلاحظ أن هذا القطب قد استطاع بزعامة ست الملك امتلاك السلطات الثلاث الدينية والاقتصادية والعسكرية وتبلغ قمة الصراع عندما يعلن الحاكم ألوهيته ويتهم أخته بالزنا ويقرر عرضها على القابلات لفحصها والتثبت من عذريتها "اذهبي الآن إلى قصرك لأبعثن لك القوابل لاستبرائك نعم ألست عذراءهم ألست تقولين إنك رغبت عن الزواج لتوفري على صيانة ملك أبيك ؟ ... "(٧٨)

استطاع الحاكم أن يختار نقطة الضعف عند المرأة العربية الإسلامية وهي فرجها :

لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى يراق على جوانبه الدم وكان الحاكم

يعرف جيدا أن العربي المسلم يدبن بالقتل كل علاقة غير شرعية بين الرجل والمرأة وكان يعتقد أيضا أنه وجه لأخته الضربة القاضية لكي ينفض من حولها مساعدوها وبذلك تبلغ عقدة المسرحية ذروتها .

كان الحاكم بأمر الله يطمح إلى امتلاك السلطة الدينية المطلقة عندما ادعى الربوبية وكأن السلطة السياسية لم تكفه فأراد أن يمتلك رقاب الناس دنيا وآخرة ، دينا ودنيا وأن يصفي خصومه الواحد تلو الآخر حتى يصبح معبودا للخلق عامة ويحقق نوعا من الخلود . ظل الحاكم خلال مسيرته الصراعية النضالية يرتقي الدرجات الواحدة تلو الأخرى فزيادة عن الحاصل وهو السيطرة السياسية أضاف إليها العلوم وخاصة الفلكية التي تحيل إلى علم الغيب فكانت المقدمة الضرورية لادعاء الألوهية باعتبار أن فن التنجيم (النجوم) نوع من محاولة معرفة علم الغيب وهي صفات الله ولذلك أدان الإسلام كل ما يقرب الإنسان من الألوهية (التنجيم ، السحر ، الشعر ، الرسم ...) .

حاول علي أحمد باكثير أن يجد عذرا للحاكم بأمر الله لمغامرته التألهية ولكنه تناسى أن الحاكم كان مستعدا لأن يتأله بدون تآمر من الفرس أو غيرهم .

أراد الحاكم أن يحقق لنفسه السلطة المطلقة حتى يتحكم في الناس كيفما شاء وبدون منازع أو منافس وأعتقد أنها مسألة إنسانية عادية توصل إليها مكيافيلي في "أميرة" منذ قرون . ولكن الصراع منذ البداية كان محسوم النتائج نظرا لأن الحاكم يناضل ميتافيزيكيا بينما كانت ست الملك تعارض ماديا كما كان صراع انطيقون ضد كريون ، انطيقون كانت مع الميتافيزيك وكريون كان مع قوانين الدولة ودعائم وجودها فكان انتصاره على انطيقون . لذلك انتصرت ست الملك وانهزم الحاكم الذي حمل مسؤولية هزيمته على المتآمرين "بل غررت بي يا ملعون واستدرجتني إلى دعوى الألوهية"(٧٩) ثم ينهار كليا " يا رب اغفر لي جهلي وحمقي ،

رب خلصني من هذا الجسد اللعين ، طهرني من رجسه اقبض روحي إليك (يبكي) الآن ! الآن ! الآن ! ."(٨٠)

يخسر الحاكم إنسانيته ويخسر الألوهية التي حاول اكتسابها ففقد الاثنين ومات .

إذا تركنا باكثير وذهبنا إلى البشير القهواجي الذي كان الحاكم عنده أكثر منطقية رغم إغراقه في الميتافيزيك وهنا يلتقي القهواجي مع باكثير في أن الحاكم خاض صراع التأله بمثالية كبيرة لم تأخذ بعين الاعتبار المعطيات المادية للمجتمع . كان الفواعل في نص القهواجي أكثر وضوحا وأكثر منطقية وأكثر أرسطوطاليسية . إذا حاولنا أن نقسم الفواعل إلى أقطاب نقول أولا إن قطب الفواعل المساعدين الذي يتزعمه الحاكم تسلح بالفكر والعلم والرياضة الروحية وهو يضم زيادة على الحاكم بأمر الله جبريل وراشدة زوجة الحاكم وهم بشكل عام سلبيون غارقون في مثاليتهم سواء الحاكم المغرق في علومه الفلكية ورياضته الروحية وشطحاته الصوفية أو جبريل وهو أقرب المقربين إلى الحاكم الخاضع لأوامره المنبهر بشخصيته الذائب في روحانيته وراشدة تمثل الزوجة التقليدية التي ضربت عليها المذلة والمسكنة أمام زوجها الحاكم .

ولكن إذا نظرنا للقطب الثاني للصراع فإننا نجد امرأة نقيضة لراشدة تتزعم هذا القطب فهمت دواليب الدولة وعرفت المصالح السياسية ، تحركها العوامل المادية بعيدة عن الغيبيات . تحالفت مع الجهاز العسكري وآلته الجهنمية المتمثلة في أرجوان وابن دواس وفكت رموز ميكانيزماتها من مكر وخديعة ودسائس ، ووجدت مع هذا القطب امرأة تختلف أيضا عن راشدة وعن ست الملك ميزتها الذكاء والخبث وهي خيزران . وهناك مجموعة ثالثة بقيت نوعا ما على الحياد تميل مع النعماء حيث تميل ويمثلها الأحدب والمسكون والوقاد القبطي والعبد ورئيس الممرضين والممرض العجوز . ولكن هذه المجموعة تتخذ موقفا مع الحاكم وتلعب

دورا هاما في قلب الأوضاع فتصبح فواعل مساعدة للحاكم وجماعته عندما تطورت الأحداث لصالحه .

لقد حدد الحاكم الهدف الذي يسعى إليه وهو بناء المدينة الفاضلة ، مدينة الله : " سنبتعد يا راشدة ، غدا نخرج إلى الصحراء نبني مدينة الله ... "(٨١) والبناء حسب رأى الحاكم لا يتم إلا بعد التطهير ، فلكي يبني ينبغي أن يدمر وأن يهدم ، فالبناء لا يكون إلا على أسس صحيحة وثابتة فمسألة الترميم لا تنفع لبناء مدينة الله . المدينة الجديدة التي يحلم بها الحاكم كما حلم بها أفلاطون من قبل وحلم بها الفارابي وحلم بها الكثير من المفكرين معهم : " قد وهبكم الله أمر الحياة ، غدا تخرجون بالرسالة تبشرون الناس بخلاص الأرض وخلاص الروح ، التربة نضجت في النار ، غدا تخططون فوق الرماد قاهرة الله. عملتها لبنات الفضة وحاكمها القوي الحكيم الزاهد..."(٨٢).

إن طوباوية الحاكم في هذه المسألة واضحة للعيان وما يزيدها تأكيدا هو اختفاؤه في آخر المسرحية : " انفجار هائل يغيب أثناءه الحاكم..."(٨٣) يلتقي البشير القهواجي حول مسألة الهدف من تأليه الحاكم مع باكثير ويختلف معه ، ويلتقي مع السيد حافظ كما سنرى ويختلف معه أيضا في نفس الوقت ، الحاكم عند باكثير يطمح إلى الربوبية لكي يملك رقاب العباد دينا ودنيا وعند القهواجي يطمح إلى الربوبية أيضا ولكن ليبني مدينة فاضلة ، مدينة الله . فإذا كان الحاكم عند باكثير لا يرى إلا نفسه أي أنه أناني إلى درجة المرض ، فإن الحاكم عند القهواجي يحس بالمجموعة لأنه سيبني لهم مدينة تضمهم وحاكمها قوي زاهد ، يعني أنه مع مجموعة وليس وحيدا كما هو الحال عند باكثير . والكاتبان ينظران إلى الحاكم نظرة ميتافيزيكية ولذلك يهزم الحاكم عند الأول بإعلان إسلامه من جديد ويدفع حياته ثمنا لهزيمته ، كذلك نهايته عند بشير القهواجي ، نهاية مهزومة لأنه يرتفع إلى السماء ولكنه سيعود ولا يفقد الأمل في العودة .

إن السيد حافظ يرى هدف "حاكمه" هدفا أرضيا تكسوه مسحة العدالة الاجتماعية ، لذلك صوره يتحرك بدافع اقتصادي مادي ، وهنا يتناقض كلية مع الكاتبين الآخرين باكثير والقهواجي .

أراد الحاكم عند السيد حافظ أن يبني مدينة فاضلة أيضاً ، وهنا يلتقي مع القهواجي ويختلف معه في نفس الوقت ، إذ أنه لا يطرح قضية المدينة الفاضلة طرحاً طوباويا كما فعل القهواجي ولكن بطرح أرضي بعيد عن السماء . طرح كل من السيد حافظ والبشير القهواجي مسألة المدينة الفاضلة لكن القهواجي بمثالية أفلاطون والفارابي ، والسيد حافظ بمادية أبي ذر الغفاري وسلمان الفارسي والقرامطة . كذلك يمكن أن نلاحظ أن حاكم السيد حافظ يختلف عن حاكم القهواجي وحاكم باكثير فهو لم يدع الربوبية ، فكان أبعد ما يكون عن الأنانية ، لأنه يعيش مع الجماعة ويتنقل مع الجماعة ويلبس مع الجماعة ويأكل مع الجماعة ، فاستمد قوته من المجموعة التي تحيط به فلم يحس بضرورة ادعاء الربوبية .

يلتقي السيد حافظ في تحديد نهاية الحاكم عن طريق القتل مع باكثير ويختلف فيه مع القهواجي ، إذ كان القتل ناتجا عن مضايقات التجار والقضاة والمستغلين عموما عند السيد حافظ ، أما سبب القتل عند باكثير فسبب ديني متأتٍ عن الهرطقة وادعاء الألوهية ، أما البشير القهواجي فقد جعل الحاكم يختفي اختفاء (مؤثرات شيعية أو بتأثير من محمود المسعدي في مسرحيته السد) .

يختلف السيد حافظ مع سابقيه باكثير والقهواجي في تحديد قطبي الصراع ، فالحاكم وأخته ست الملك يبدآن صراعهما وهما في خندق واحد ، ولكنها تنقلب عليه في آخر المسرحية وتنضم إلى القطب المعادي الذي يتمثل في كبار القضاة والتجار وقواد الجيش . لكن عند السيد حافظ ست الملك لا تصارع أخاها بنفس الحدة التي وجدناها عند سابقيه إذ أن الصراع احتد وعنف بين الحاكم من جهة والتجار وأصحاب النفوذ (قضاة وجيش) من

جهة ثانية ، فهو صراع أكثر انفتاحا وأكثر قوة لا يمكن أن ينتابه الضعف الذي تفرضه الأخوة بين الحاكم وأخته ، كما رأينا عند باكثير والقهواجي . ويضم هذا القطب زيادة عن الحاكم وأخته ست الملك مجموعة من بسطاء المصريين من حي شعبي هو حي امبابة (فتحي وقسام وحمكوش وفتوش وابن الصمصامة وزيدان) وهي شخصيات صادقة ونزيهة وبسيطة، باختصار أنموذج للشعب المصري ولكنهم لم يكونوا مؤثرين فاعلين في الأحداث ، لم يتجرأوا على الفعل أمام هيبة الحاكم (هذه تقاليد الشعب المصري الذي يؤمن بالمراتب ، كل واحد يعرف حدوده) باستثناء أخته ست الملك التي كانت مهيأة للاعتراض والتحدي ، كما ضم هذا القطب العديد من العناصر النسائية (فاقت ما وجد عند الكاتبين السابقين باكثير والقهواجي) مثل سلمى وأم سلمى ، عزيزة التي أحبت الحاكم بعنف وحاولت تغيير نمط حياته عندما خرجت عن سلبيتها قتلها (تجرأت عليه) وسنية أخت عزيزة التي تابعت ما بدأته أختها فسيطرت على الحاكم سيطرة كبلته فترجاها أن ترحل بعيداً عنه ويعطيها كل ما تريد " خذي المال ، خذي الأمان ، خذي أي شئ يا شيطان الأنوثة والجمال (وينهار الحاكم)..."(٨٤)، فأفلتت من قبضته ولم يقتلها كما فعل بأختها ورفضت الرحيل.

بدأ الصراع دمويا بين القطبين منذ بداية المسرحية ، فالقطبان دخلا في مواجهة استطاع الحاكم بشيء من السهولة كسب الصراع لصالحه مدفوعا بآراء ست الملك الحكيمة من خلال الرصد والمتابعة للوضع السياسي والاجتماعي عن كثب ، إذ أنها كانت تنجح حيث فشل أخوها ، فوفرت له الحماية من ارتكاب الخطأ القاتل بمتابعتها المستمرة لأعداء أخيها وخصومه رغم قوتهم . ومع ست الملك كانت هناك مجموعة من أصدقاء الحاكم المخلصين النزيهين الذين كانوا فاعلين على مستوى الدعاية الكلامية أكثر منه على مستوى العنف والسيف ، لأنهم ينشرون الأفكار

التي ينادي بها الحاكم بين الناس البسطاء من خلال ممارساته (العدل ، المساواة ، التواضع ، الحرص على نظافة القلب واليد والهندام واللسان والمدينة) . ولكن عندما تنضم ست الملك إلى القطب المعادي للحاكم فإنها استطاعت بسرعة مذهلة أن تقلب الموازين وتعجل بنهاية الحاكم . انضمت إلى المعسكر المعادي للحاكم بداية من الصفحة ٩٩ حيث دخل الطرفان في مواجهة مفتوحة كان النصر فيها لست الملك لأن أخاها أراد أن يبعدها عن القرار السياسي وبالتالي عن السلطة ، وذلك من خلال اتهامها بإقامة علاقة خنائية مع قائد القبائل البربرية المغربية ابن الدواس فأمر بحراستها في القصر فأثار حفيظتها :

" أنا لا أسجنك ، أنا أريحك..."(٨٥) ، ومنذ تلك اللحظة بدأ العد التنازلي لنهاية الحاكم عندما تزعمت ست الملك القطب المعادي للحاكم والذي كان يملك الآلة العسكرية (ابن دواس قائد جيش كتامة) والسلطة القضائية (قاضي القضاة) والمؤسسة الدينية (من أئمة ودعاة ومفكرين وقادة وجماعات إسلامية) والهياكل الاقتصادية المتمثلة أساسا في سلطة رأس المال . ولم تكن تنقصهم إلا الشرعية التاريخية التي كانت تملكها ست الملك فأغلقت الدورة وتوفرت الظروف الموضوعية لنهاية الحاكم الحتمية والمأساوية . وبدأ العد التنازلي وأحس به الحاكم الذي وعى جيدا اقتراب نهايته بعد أن أحس بقوة خصومه وعدم قدرة مساعديه على الوقوف في وجه المناوئين ، وهنا يذكرني الحاكم بعلي ابن أبي طالب كرم الله وجهه في صراعه مع معاوية ابن أبي سفيان ، فكانت الهزيمة للفقراء وغير المحنكين سياسيا وانتصر المعسكر الذي جمع رأس المال إلى الدهاء السياسي. انهزم الحاكم عندما خرجت أخته ست الملك من صفه فأحس بذلك "لا شيء إحساس غريب، شاهدت النجم المشؤوم الليلة في السماء..."(٨٦) لذلك يمكن أن نقول إن قطب الحاكم انهار كليا ولم يحاول الصراع بعد أن أحس بتغير المعطيات ، وأعتقد أنه يئس من النتيجة

الإيجابية بحكم أن مساعديه لم تكن لهم القدرة على الوقوف في وجه معارضيه الأقوياء وكانت النهاية المحتومة .
الشخصيات :
اختلف عدد الشخصيات واختلفت جذورها بين الخيال والتاريخ، بين الكتاب الثلاثة :
باكثير
القهواجي
حافظ
الحاكم بأمر الله (ت)
ست الملك (ت)
ابن الدواس (ت)
أم علي (لبابة زوجة الحاكم)
أم الحاكم (ت)
ست مصر (ت)
عبد الرحيم
الغلام
مرجان
علي
نسيم
نرجس
الحاجب
حتكين
غين
شمس
الحظايا والجواري

مساعد الكاتب
عامر
سعيد
العسال
حمزة
أئمة المذاهب الأربعة
المنجمون
قائد القواد
الوزير
كاتب الدست
قاضي القضاة
صوت الغائب (شخص من بين ١٠)
حسن الأخرم
الدرزي
التميمي
الشرطيان (٢)
أصوات
القاتل
الجميع
أحد القواد
القائد
عنبر
حبابه
الشخص

* ٤١ شخصية

الحاكم بأمر الله (ت)
ست الملك (ت)
ابن دواس (ت)
أرجوان (محرف عن التاريخ)
راشدة (زوجة الحاكم)
خيزران
جبريل الصوفي
الأحدب
المسكون
الوقاد القبطي
العبد
رئيس الممرضين
الممرض العجوز

* ١٣ شخصية
الحاكم بأمر الله (ت)
ست الملك (ت)
ابن دواس (ت)
برجوان (ت)
جوهر الصقلي (ت)
المعز لدين الله (ت)
ابن سعيد (ت)
الناصري (ت)
مؤرخون (٣)
ابن بطوطة (ت)

أبو الريحان (ت)

المسعودي (ت)

القضاعي (ت)

ابن إياس (ت)

ابن خلدون (ت)

العزيز بالله (ت)

الحارس

محمد بن النعمان

الحسن بن عمار

بصاص (٢)

ريدان

العزيزية

الحسن

الحسين بن جوهر

الصقلي

ابن الصمصامة

حمكوشة

رجل (٢)+(٣)

فتحي

فتوش

قسام

الزبون

غين

شهبندر التجار

*٧٧ شخصية

القاضي

تاجر (٢)

النخاس

المنادي

نعمان

أم سلمى

سلمى

عمران

امرأة (٢)

مسعود

الحلواني

جرجراني

أسرار

أرسيطانيوس

عزيزة

سنية

عليش

الخباز

الظاهر بالله

منصور

العسس (٢)

العجوز

المقريزي (ت)

شمس الدين الذهبي (ت)

شاعر
الحسن بن الهيثم (ت)
ابن حسيب (ت)
النخاس
أبو الحسن
الأولاد
ست مصر
آمنة
ابن حسين
الشاب

اختلف عدد الشخصيات عند الكتاب الثلاثة حيث كانت الأقل عند البشير القهواجي ، إذ بلغت ثلاثة عشر شخصية ، ثم يأتي علي أحمد باكثير بحوالي الأربعين شخصية ، وارتفع الرقم عند السيد حافظ ليصل إلى حوالي السبعين شخصية ، (قلت حوالي لأن الكاتبين يذكران مثلا شخص وصوت ورجال وحظايا ومؤرخان وشرطيان لذلك قلت حوالي كذا) . وقد انقسمت هذه الشخصيات إلى ثلاثة أنواع :

١) <u>الشخصيات التاريخية :</u> مثل الحاكم بأمر الله وست الملك وابن الدواس الذي ورد عند باكثير وابن دواس عند السيد حافظ وابن داوس عند بشير القهواجي (هناك اختلاف بسيط بين الكاتبين السيد حافظ وباكثير إذ أنه ورد نكرة عند السيد حافظ ومعرفا عند باكثير وأما هذا التحريف عند بشير القهواجي لا أدري ما هو سببه ، هل هو خطأ مطبعي ؟ هل هو زلة قلم ؟ على كل ذكر في كتب التاريخ بابن دواس) والشخصية التاريخية الرابعة التي جاءت مطابقة للتاريخ عند السيد حافظ هي برجوان ، وجاءت محرفة عند القهواجي أرجوان

وكانت بعيدة نوعاً ما عن الاسم الأصلي عند باكثير . أما شخصية باكثير التاريخية الرابعة فهي شخصية الدرزي الذي كان له الدور الأساسي والفاعل في ادعاء الحاكم الربوبية لأنه كان معلمه ، كما وردت عند باكثير شخصيتان بالكنية : أم علي وأم الحاكم يمكن عدهما من التاريخ .

٢) أما السيد حافظ فقد أضاف العديد من الشخصيات التاريخية وذلك عن طريق فنية التزامن : جوهر الصقلى ، المسعودي ، ابن خلدون ، ابن بطوطة ... وقاربت العشرين شخصية عدا الأربعة الذين ذكرناهم في البداية . ويمكن أن نستنتج هنا أن السيد حافظ كان الأقرب إلى التاريخ عند استقاء الشخصيات .

٣) الشخصيات شبه التاريخية : مثل الأئمة الأربعة عند السنة في مسرحية باكثير أو راشدة زوجة الحاكم بأمر الله عند القهواجي وأريسطانيوس عند السيد حافظ .

٤) الشخصيات الخيالية : وهي تمثل النسبة الغالبة عند الكتاب الثلاثة فعددها أكثر من الشخصيات التاريخية فهي حوالي ستين شخصية عند السيد حافظ وحوالي ثلاثين عند باكثير وهي ثماني شخصيات عند القهواجي . وإذا أردنا أن نقوم بمقارنة بسيطة بين الشخصيات التاريخية والشخصيات الخيالية فإننا نصل إلى استنتاج أن الشخصيات الخيالية لم تكن فاعلة في الأحداث ولم تكن مؤثرة في مجرى الصراع ولم تكن قادرة على تعميق الموقف الدرامي في المسرحيات الثلاث باستثناء شخصية جبريل عند بشير القهواجي .

وسوف نحاول تحليل الشخصيات الهامة في المسرحيات الثلاث وهي شخصيات تاريخية نضيف إليها شخصية جبريل عند البشير القهواجي لأن النعت الذي جاء بعد هذه الشخصيات يحيلنا على مسألة التصوف الإسلامي

(جبريل الصوفي) الذي لم يكن الحاكم بعيدا عن ممارساته منذ بداية حياته كما اختلط الفكر الشيعي بالممارسة الصوفية في العديد من محطات التاريخ الإسلامي ، بالرغم من أن علي بن أبي طالب ــ أب الشيعة ــ لم يتصوف وإنما شرع فقط مبدأ زهد الحاكم " وعلي عند المتصوفة هو الجد الأعلى وإليه يرجع نسب الصوفي... "(٨٧) طبعا بعد قراءة المسرحيات وجدنا شخصية الحاكم هي الشخصية الفاعلة في كل المسرحيات المذكورة سلفا وهي حاضرة باستمرار، إما حضورا جسديا وإما حضورا بالغياب في أذهان الخصوم والأصدقاء، المؤيدين والمعارضين فكانت الشخصية المحورية التي استقطبت الأنظار وسيطرت على الأحداث من أولها إلى آخرها .

الحاكم بأمر الله شخصية مسرحية لم يقع تحديد أبعادها الثلاثة عند الكتاب الثلاثة بدقة ووضوح وأعتقد أن أدق الأبعاد وضوحا في شخصية الحاكم والذي اتفق عليه الكتاب الثلاثة هو البعد النفسي إذ أنهم أشاروا إلى جنونه ولربما كان أكثر الكتاب إلحاحاً على هذه المسألة ، مسألة الجنون ، هو علي أحمد باكثير ، إذ أن كلمة الجنون قد فاق ذكرها العشر مرات. وكانت ست الملك آخر المقتنعين بهذا الجنون : " يعلم الناس جميعا جنونك..."(٨٨)، نفس القناعة تكررت عند البشير القهواجي بأن الحاكم مجنون : " إنه مجنون سيقتلنا جميعاً . أقسم سيذبحنا ذبح التيوس إن لم نقض أمره ، إنه مجنون ... لا يمكن أن تفهم هذا الجنون يا ابن داوس ... "(٨٩) وهذا ما وصل إليه السيد حافظ وهو أقل الكتاب الثلاثة تركيزا على هذه الناحية إذ جاء على لسان شهبندر التجار : " مخبول ... نعجن العيش بالايدين مجنون ... "(٩٠) كما تردد هذا الاتهام على لسان امرأة وهو من ألد أعداء المرأة عند السيد حافظ فقالت عنه لأنه قتل منهن الكثيرات متفننا في نوعية القتل (قتل خنقا في الحمام ، قتل رماية من أعلى قمة جبلية ...) فتأكدت احداهن من جنونه فقالت : " الراجل دا مجنون يا حبيبتي"(٩١) والتقى الكتاب الثلاثة مع التاريخ الذي أكد أعلامه

على مسألة الجنون عند الحاكم بأمر الله " وكان خبيث الاعتقاد مضطرب العقل ... "(٩٢) ، ولم يكف المؤرخين الإشارة إلى اضطراب عقله بل أوردوا على لسان أخته ست الملك حالته النفسية بصريح عبارة الجنون : "... وقد زاد جنونه وأنا خائفة أن يثور المسلمون عليه فيقتلوه ويقتلونا معه... "(٩٣).

وهذا الجنون الذي بدا على الحاكم سواء عند المؤرخين أو عند رجال المسرح يمكن أن نجد له مبررات على أساس أن الرجل قد تصوف ومنطق التصوف غير منطق السنة وفكرها الارتودوكسي إذ أن المتصوفة كانوا يتعوذون من العقل الذي يقتنع ومن الحجة التي تفحم فها هو أحدهم يخاطب صاحبه قائلا : " لا تخف من جنونك في هذا الوقت فإنه عالم أكمل ، والجنون من كمال العقل . فإن الإنسان إذا كمل عقله ونضج وتشبع بالعلم وكان له قلب يصحبه في صحوه وسكره لابد أن يكسر من حدة العقل ليعطي فسحة للقلب يتحرك فيها ويهيم حتى يؤدي ما عليه .. إن الإنسان إذا كان عقلا كله لا يقدر على الحركة لأن العاقل يكون دقيق الحساب شديد التحرج والتهيب فلابد له من فسحة جنون يتحرك بها ويحرك بها الأشياء من حوله ... "(٩٤).

لقد أكد المؤرخون على أن الحاكم قد تصوف وقد بدت ممارساته الصوفية واضحة سواء من خلواته المتكررة والطويلة أو في علاقته بالنجوم ومراقبتها أو تهجداته الليلية أو لباسه للصوف وامتناعه عن ملذات الدنيا أو دخوله حالة الهذيان التي كانت تنتابه من حين إلى آخر . ووصل به تصوفه حد ادعاء الألوهية وبدت صورة شخصية الحاكم في كتب التاريخ تقارب صورة فرعون التي وردت في القرآن " والمتصوفة مع فرعون ضد موسى لرفضهم الوسائط ، أما قوله أنا ربكم الأعلى فهو سر النفس عندما تتجرد وتشرب من كاس القرب فتتحد في الحق فيتأله الإنسان ... "(٩٥)
وقد سار الحلاج والبسطامي وابن عربي وابن السبعين المغربي على هذا

المسار فتراءى لنا الحاكم من أقطاب التصوف أكثر منه خليفة من خلفاء الفاطميين ، فممارساته التي تذكرها كتب التاريخ ممرسات صوفية : "فالقطب الصوفي لا يرى وجوده إلا مرآة الوجود المطلق وتحمله محدودية الحياة الأرضية للخروج من الدائرة الضيقة لهذه الحياة الأرضية على البحث عن امتداد كوني تواصل فيه الروح وجودها الدائم ، وهو في حاجة إلى روحنة حياته الأرضية للخروج من الدائرة الضيقة لهذه الحياة المحكومة بالحاجات الحسية من أكل وشرب وجنس ليصبح شيئا أعلى وأكبر ... "(٩٦) .

حاول الحاكم في حياته أن يكون قطبا صوفيا أكثر منه حاكما سياسيا لأنه أحس بامتلاك الطاقة الروحية التي تمده بالإحساس بالتأثير في العالم وخاصة عندما وصل إلى " وحدة الوجود الصوفية التي يتأله معها الإنسان فيغدو موضوعاً للخير الأسمى والعدل المطلق."(٩٧).

هذه النظرة إلى الوجود والكون والعالم والإنسان والألوهية التي امتاز بها أقطاب التصوف وفكرهم وممارستهم اتصف بها الحاكم إذ أنه حسب كتب التاريخ قد أقدم على ممارسات طقوسية غريبة مثل " وأقام يلبس الصوف سبع سنين وامتنع من دخول الحمام ، وأقام سنين يجلس في الشمع ليلا ونهارا ثم عن له أن يجلس في الظلمة فجلس فيها مدة ... "(٩٨) لم تكفه هذه الممارسات الصوفية بل تجاوزها وبلغ قمتها عند ادعائه الربوبية أو الألوهية فأصبح يصدر أوامره مصدرة بعبارة (باسم الحاكم الرحمان الرحيم).

وشاع الحديث في دعواه الربوبية وتقرب إليه جماعة من الجهال فكانوا إذا لقوه قالوا "السلام عليكيا واحد يا أحد يا محيي يا مميت"(٩٩)

إن ظاهرة تصوف الحاكم بدت أكثر وضوحا عند البشير القهواجي من كتاب المسرح ، فقد صور الحاكم شخصية صوفية تكاد تلامس شخصية الحلاج في العديد من جوانبها ، فهو يقضي الليالي الطويلة متهجدا متعبدا متناسيا ملذات الحياة مستغرقا في تأملاته الميتافيزيكية مهملا التزاماته

الأرضية سواء مع زوجته أو في أكله أو في مسؤولياته السياسية " نفسه تبتعد عن الأرض وفي صدره يزأر صوت مروع ... لو فهمت لخرج من وحدة التصوف المنقطع لكنك لم تمارسيه بما يمنح المتعة ... "(١٠٠)
طغى الطعم الصوفي على مسرحية القهواجي (بيارق الله) من بدايتها إلى نهايتها فشطحات التصوف تملأ المسرحية إذ جاء في الإرشادات الركحية في بداية المسرحية : " شبح جسيم مهيب في جلباب صوفي خشن ، الحاكم بأمر الله جالس في حالة استغراق "(١٠١).
واصل القهواجي التأكيد على صوفية الحاكم سواء عن طريق الإرشادات المسرحية أو عن طريق الحوار إذ جاء في الصفحة الأخيرة من المسرحية: " الله حي لا يموت ، انتظروا عودته المنتقمة ، انتظروا يوم مشهده وارتفاع بيارقه (انفجار هائل يغيب أثناءه الحاكم) ... "(١٠٢)
أحسست خلا المسرحية أن البشير القهواجي كان يعشق هذا الجانب المتصوف لشخصية الحاكم بأمر الله ، إذ حرص طوال المسرحية على إبراز هذا الجانب دون غيره وكان الأستاذ القهواجي باعتباره شاعرا يطمح إلى نبوءته الخاصة وألوهيته الخاصة . كان يتأمل التجربة الصوفية التي خاضها الحاكم تجربة المعاناة والإحساس بالمأساة الوجودية للإنسان ذلك المخلوق الحالم بالألوهية ، والمحكوم بالحيوانية فبقي معلقا بين الاثنين . إمعانا في الإعجاب بالجانب المتأله من شخصية الحاكم بأمر الله جعل له البشير القهواجي شخصية تابعة سماها جبريل الصوفي ، غير محددة الأبعاد فهو نبي في بعض الأحيان وهو تابع خادم أحيانا أخرى وهو ملاك في حالة ثالثة . كل ممارسات جبريل الصوفي تدل على تبعيته للحاكم ، معبرا عن إعجابه ــ حد الاندهاش ــ بشخصية الحاكم وأفعاله . ورغم الإيحاء والإشارة إلى جبريل الملاك الذي أنزل الوحي على الرسول الكريم أو كان الواسطة بين الأرض والسماء (بين محمد والله) فإن ملامحه قد تغيرت عند البشير القهواجي وكثيرا ما ذكرني بسانكوبنشا تابع دونكيشوت

في رواية سرفنتاس المشهورة . عرف القهواجي شخصية جبريل الصوفي قائلا : " هو درويش شاب نذر حياته لخدمة أشقياء المجرمين ... "(١٠٣). ثم يضيف البشير القهواجي بعد قليل معرفا علاقة الحاكم بجبريل الصوفي عندما يؤكد الأخير قائلا : " عبدك جبريل يا مولاي "(١٠٤) . إن شخصية جبريل هي الأقرب إلى الحاكم ، وهي الأوفى والتي اعترفت بألوهية الحاكم وسخرت نفسها لخدمته فآمنت بقضيته ودافعت عنها دفاعاً سلبياً يقارب دفاع المسيح بعيداً عن العنف اللفظي أو العنف البدني " مولانا وهل نغيب عن حضرتك لحظة أو نشرد رمشة عين ... نحن قطيع التيه ، قافلة المجرمين وأبناء المختبلين . وبيننا الشقي والبائس والخاطئ والأبرص والكسيح ... ضع راياتك الخمس واجمعنا تنجمع حول عرشك يا الله ... "(١٠٥) . بقي جبريل الصديق الوفي للحاكم بأمر الله ، وفاء من الصعب وجوده في عالم الواقع ولكن الحاكم ــ حسب اعتقاد القهواجي ــ شخصية متصوفة تبحث في عالم الغيب والمثل ، عالم الوجود الإنساني ووضعه المأساوي المهدد باستمرار بالفناء والعدم ، فكان جبريل في هذا العالم مثاليا حد المبالغة ، حد التضخم " ووجودنا يسبح لوجودك وشكرنا يزحف على أعقاب عرشك يا مولانا ... "(١٠٦) .

كانت شخصية الحاكم عند القهواجي هي الشخصية الفاعلة في الأحداث فهي التي ملأت الفضاء المكاني بهيبتها وأفعالها المتعددة الاتجاهات والأبعاد . تحركت في الفضاءين الزماني والمكاني كما شاءت لأنها حققت انتصارها على أعدائها بعد أن خرجت من السجن رغم ما أوحى به المؤلف عن حادث طعنها . لكنه أشار صراحة إلى أنها اختفت من على الركح . وبطبيعة الحال ليس اختفاء عن طريق الموت وإنما كان اختفاء عن طريق الحياة ، ولعل البشير القهواجي أراد أن يغازل الشيعة ومفهومها للإمامة والغيبة والمهدي المنتظر ، لعل الحاكم يكون إماماً آخر قد غاب وسوف يعود ليملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جوراً " الله حي لا

يموت انتظروا عودته المنتقمة ، انتظروا يوم مشهده وارتفاع بيارقه (انفجار هائل يغيب أثناءه الحاكم) "(١٠٧).

إذا رجعنا إلى علي أحمد باكثير وتعرفنا على شخصية الحاكم الذي اعتبره غامضاً فأراد أن يبحث عن سره في مسرحيته ، فهو لم يضعه في إطار التصوف الإسلامي كما ذهب إلى ذلك القهواجي ، وإنما أبقاه في مسار الفكر الشيعي المتطرف ، إذ أن الحاكم عندما ادعى الألوهية كان نتيجة تأثير خارجي عن طريق مجموعة من الدروز أو غلاة الشيعة بينما صوره البشير القهواجي يصل إلى ألوهيته بمجهوده الخاص عن طريق البحث والمجاهدة والتأمل ، بينما صوره باكثير يعيش حيرة وجودية وتململا عقائديا وقلقاً فكرياً ، إذ كان يحس بأنه يبحث عن إجابات على أسئلة ، يبحث عن إيمان كإيمان العجائز ولكن لم يعثر عليه لذلك عندما صادف أول المنافقين انساق وراءه " الصلاة والسلام على مولاي أمير المؤمنين "(١٠٨) إن سماع الحاكم بأمر الله لهذه التحية من طرف زائره الذي أطلق هذه العبارة المخصصة لرسول الله وعدم إدانتها بقوة شديدة دلالة على قبولها ضمنيا ، وسوف نتأكد لاحقا من أن الحاكم بأمر الله عند باكثير ــ كما هو عند المؤرخين ــ قد تجاوز المحظورات الإسلامية في الطاعة والتسليم والإيمان . كان تمرد الحاكم واضحا عند باكثير وهو ناتج عن تململ داخلي وقلق ميتافيزيكي عاشه الحاكم منذ صغره وقد تضخم عندما وجد منظرا من غلاة الشيعة فساعده على حل مسألة الشك وجحيمه الذي كان يتخبط فيه منذ نعومة أظافره " إن الإمام الحق هو الذي تصفو نفسه حتى يلهمه الله معرفة الحق من الباطل فتنقشع له الحجب ... وهذا لا يكون إلا برياضة نفسية طويلة "(١٠٩) .

قاد القلق الوجودي الحاكم بأمر الله عند باكثير إلى ممارسة رياضة روحية حتى يبلغ الإمامة التي يراها هو وليس كما رآها الشيعة عموما والفاطميون بشكل خاص، دعني منهم، إنهم انتحلوا الإمامة ولم

يبلغوها."(١١٠) ، هذا حكم الحاكم على سابقيه من خلفاء الفاطميين بمن فيهم أبوه العزيز.

وبدأ يسلك طريقه الخاص للوصول إلى الإمامة بمفهومه الخاص " أتراني أقترب من علم الغيب "(١١١) فالحاكم عند باكثير أنكر بوسائله الخاصة مفهوم أجداده للإمامة ولكنه لم يهتد بعد إلى مفهوم شخصي متكامل العناصر النظرية والطقوسية حتى أتاه العون الخارجي متمثلا في مؤامرة فارسية مجوسية على الإسلام والمسلمين : " هاأنذا قد جئت يا أخرم لأذكرك أننا ما جئنا هنا لإحياء الإسلام بل لهدمه ... "(٢١١).

قدر لهذه المؤامرة الفارسية أن تنجح ــ حسب باكثير ــ لأن الفرس القريبين من الشيعة وجدوا استعداداً شخصياً عند الحاكم بأمر الله للتأله : " نعم ، يريد التجرد من البشرية والتخلق بصفات الألوهية ... "(١١٣) .

وفعلا يتأله الحاكم بمساعدة غلاة الشيعة من الفرس خاصة ، ولكنه في نهاية المطاف يقر بمحدودية الإنسان ويقر بأنه كان ضحية خديعة ومؤامرة أجنبية.

يعود بعد إقراره بخطئه إلى فكر سني وممارسة دينية إسلامية بعيدة نسبيا عن الشيعة وفكرها وطقوسها ، كأنه إعلان توبة وطلب مغفرة . وهنا يختلف علي أحمد باكثير عن البشير القهواجي ، إذ أن الحاكم عند القهواجي بقي صوفيا متألها حتى آخر مشهد من المسرحية ، بينما أعلن توبته عند باكثير متخلصا من ممارساته الشيعية الصوفية التي قادته إلى المأزق الروحي . ويعلن نوعاً من الارتماء في أحضان السنة الحنبلية (مذهب غالبية الشعب المصري) لأنه اعتقد في فترة من فترات حياته أنه امتلك الطاقة الروحية التي تمده بالتأثير في العالم . وعندما اكتشف أنه لن يؤثر في العالم أقر بقرب أجله المحتوم ، فكان إسلامه وتسليمه للمشيئة الإلهية السنية بكل ضعفها وخضوعها فبدا واضحا إرتماؤه في أحضان الإسلام السني بعيدا عن الفكر الصوفي وألوهيته .

وإذا تركنا باكثير جانبا وأتينا إلى السيد حافظ الذي رسم الحاكم بأمر الله أقل ميتافيزيكية من سابقيه ، باكثير والقهواجي ، وبالتالي أقل شغفا بمذاهب الصوفية وطقوسها لأنه ركز على التزامه الاجتماعي أكثر من التزامه الميتافيزيكي . وعندما ظهرت صوفية الحاكم كانت أقرب إلى المناضل الاجتماعي إذ : " عند أقطاب التصوف الاجتماعي فالمشكلة الأم هي الفقراء والجياع "(١١٤) .
صور السيد حافظ الحاكم بأمر الله متصوفا معتدلا يعشق القاهرة التي يقضي الساعات الطويلة وهو يتأملها من فوق جبل المقطم " الأمراء ، الأدباء ، الحكماء ، الشعراء ، قاهرتي عاصمة الدنيا يا ست الملك . " (١١٥) ، ويمكن أن نلاحظ أن الحاكم بأمر الله كان عند السيد حافظ أقرب إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه وبقية الخلفاء الراشدين " يا مولاي فوطة وملابس متواضعة تذكرني بأوائل المسلمين ... ما نصر الإسلام إلا التواضع .. فوطة تحميني من الشمس."(١١٦)، فهو زاهد في الدنيا يركب الحمار ويطوف شوارع القاهرة بدون حراس ويأكل قليلا " الخليفة دايماً صايم ، قليل الأكل والطعام .. "(١١٧) ، كما أهمل جانب اللذة الجنسية فلم يعر المرأة اهتماما كبيرا في حياته بل كان موقفه متشنجا منها " هو ما بيحبش الستات ليه ، ماله ومالهم ، ما يروح يتجوز ... "(١١٨).
بدا الحاكم عند السيد حافظ مهووساً بالعدل وقد تكررت كلمة العدل في النص عديد المرات حتى خيل لي أن السيد حافظ يريد أن يضيف صفة العدل للحاكم حتى يصبح الحاكم العادل " حكمنا بينكم بالعدل ... إن مصر لا تجوع إلا إذا نام العدل فيها وضاجع التجار شرفها "(١١٩) . وها هو الحاكم يلخص سيرته للذين حاولوا التآمر عليه قائلا : " كرسي العرش ! أنا لم أجلس يوما على كرسي العرش وأنت تعلم هذا ، أنا لا أركب الخيول المسرجة ولكني أركب الحمير لا ألبس الملابس الحريرية بالديباج ولكنني ألبس ملابس بسيطة ، لا ألبس العمامة المطرزة بالجواهر وأضع على

رأسي منشفة ، لا أسير في الشوارع والحارات بين الجنود والحراس والمواكب والزينات ... لماذا تتآمر علي؟.."(١٢٠) .

تصوف الحاكم عند السيد حافظ لأن ممارساته الدينية والاجتماعية والروحية ليست بعيدة عن أقطاب التصوف لأن زهده في ملذات الحياة كان دلالة على تصوفه ولكن له فهم خاص في التصوف والتأمل والرياضة الروحية وكثرة التعبد والتهجد والاعتناء بالنجوم والابتعاد كليا عن طيبات الدنيا.

" لأنه تخلى عن حظوظ النفس فلم يعد يرغب ولا يفرح بشيء ، بل إنه لا يحزن على شيء وإنما حزنه لما يرى من غلبة الشر واتساع الظلم..."(١٢١) .

لقد بدا الحاكم بأمر الله متصوفا متمردا عند السيد حافظ على السلطات الثلاث : سلطة الدين وسلطة الدولة وسلطة المال ، فكانت ثقافته ثقافة مروحنة خارجة عن صلابة العقيدة ومتمردة على مطالب الطبيعة لهذا كانت مواقفه العنيفة ضد الأئمة والقضاة والطامعين في السلطة من قواد الجيش خاصة ابن دواس أو التجار لأن هذا الثالوث كان يراه الحاكم حملاً ثقيلاً على ظهره وظهر الشعب المصري فأقلق وأزعج حتى أقرب المقربين إليه ، أخته ست الملك ، لأنه أراد بناء مجتمع فاضل خال من الظلم والاستغلال والأساطير والتعصب الديني والقمع السياسي . توضح تصوف الحاكم عند السيد حافظ بصفة ميتافيزيكية في آخر المسرحية عندما أراد المؤلف أن يبرر سبب قتل الحاكم : " هذا الحاكم بأمر الله قد كفر وادعى أنه الله وأنه يحيي ويميت وأن لا إله غيره ... "(١٢٢) .

لقد صور السيد حافظ شخصية الحاكم على أنه واحد من الشعب المصري البسيط الخفيف الروح الذي يرغب في بناء عالم فاضل خال من الاستغلال والجوع والقذارة والقمع والإرهاب ، لذا كان الحاكم شخصية مصرية مليئة حركة وخفة روح تفيض عدلا وتواضعا وبساطة .

رغم ما قام به الحاكم من ممارسات لا أخلاقية ــ عند السيد حافظ ــ خاصة قتل النساء قتلا جماعيا ، فقد كانت عملية القتل مبررة ، إذ حاول المؤلف أن يجد لها بعض الذرائع الأخلاقية من حيث انتشار الدعارة في المجتمع المصري وغيره من المجتمعات الإسلامية إلا أن هذا الموقف المتشنج من المرأة التي يرى فيها الفنان عائقا للإنسان الباحث عن السمو والارتفاع عن وحل الأرض وماديتها ، الباحث عن الألوهية قد وجدناه عند توفيق الحكيم من قبله . صور الكتاب الثلاثة الحاكم بأمر الله عدوا لدودا للمرأة (Mysogene) بدون إعطاء تبرير منطقي لهذا الموقف الغريب من المرأة ووجودها إذ أن المتصوفة الذين ــ من حيث المبدأ ــ قد أثروا على الحاكم بأمر الله من خلال ممارساته الصوفية لم تصدر عنهم مثل هذه المواقف . لم يتخذ المتصوفة موقفا معاديا من المرأة حيث كانوا يقولون : " كن على أي مذهب شئت ، فإنك لا تجد إلا التأنيث يتقدم حتى عند أصحاب العلة الذين جعلوا الحق علة في وجود العالم والعلة مؤنثة وإن شئت قلت القدرة فمؤنثة أيضا."(١٢٣)

وبالتالي يمكن أن نلتجئ إلى الافتراض بأن الحاكم فقد أباه صغيراً (١١سنة) لربما أحس بنفور من المرأة عندما سيطرت عليه أمه من ناحية وأخته ست الملك من ناحية أخرى، فكرههما نتيجة الحصار الذي تضربانه عليه أو لربما كانت علاقة هاتين المرأتين مع الرجال علاقة خناء لم ترض الطفل صغيرا فنقم على المرأة كبيراً، وخاصة أن كتب التاريخ قد تحدثت عن علاقات ست الملك الغرامية حتى أنكرها : " لست أعرفك أيتها المرأة . من أنت ؟ "(١٢٤) ، بينما بدأ بعلاقة تشنج مع زوجته وانتهى بعلاقة انسجام ووئام:"تعالي نبتعد عن هذا المكان .. تعالي ننجب ابنا ، ستحبلين وتمتلئين بالله مرة أخرى... تعالي أهبك لذة الأنثى وفرح الأم..."(١٢٥).

أما بالنسبة إلى علي أحمد باكثير فقد صور الحاكم في تناقض من خلال تصرفاته مع المرأة ، إذ في لحظات الضعف يطلب الاستمتاع بالمرأة

المتشيئة (المتعة) : " ابعثي لي حظاياي حتى آنس بهن جميعاً ... سبحان الذي خلقك فتنة للقلوب ... "(١٢٦) ، في لحظات ضعف يبدو الحاكم مستغرقا في لذته ومتعته الجنسية (ما أشهاك) ويصل إلى جعل المرأة ألذ ما في الدنيا (ما لذة الدنيا لولا مغانيها) وبسرعة ينتفض ويستعيد السيطرة على عقله " لقد أضعتن رشادي ... سأقتلكن جميعا فاخترن الميتة التي ترضينها..."(١٢٧) ، ويحاول الحاكم أن يبرز هذا الموقف المفاجئ بقوله: "وقد نذرت لله أن أتجرد عن النساء "(١٢٨)، يضع كل النساء في صناديق ويأمر العبيد بالتوجه بها إلى النيل لإلقائهن هناك" ثقل هذه الصناديق بالحديد ثم ألقها في النيل في موضع خال لا يراك به أحد"(١٢٩). كان بشير القهواجي قد صور الحاكم في علاقته بالمرأة أكثر اعتدالا إذ أنه كان مرتبطا أساساً بأخته ست الملك وزوجته راشدة . بدأت المسرحية والحاكم في وئام مع أخته وعشق وغزل بها حتى يكاد يلامس حدود المحظور أي يقارب الدخول في المحرمات (l,inceste) .

إذا كان الحاكم عند علي أحمد باكثير قد ضعف حينا أمام سحر المرأة وإغرائها واستدرك فيما بعد ، فإن السيد حافظ لم يخرج عن هذا الإطار منذ البداية في علاقة تتراوح بين الضعف والقوة أمام المرأة رغم بدايته الخاضعة لمشيئة أخته ست الملك " ست الملك ، أختي الكبيرة ، العزيزة ... ماذا تقترحين علي يا أختي ؟ ماذا أفعل ؟ ... "(١٣٠) فقد كان احترامه لأمه كبيرا ، الأم التي اقتصرت على دورها الأمومي ولم تتخطاه إلى السياسة كما فعلت ست الملك .

أما موقف الحاكم من المرأة غير الأم والأخت فقد تبلور عندما لاحظ "دلاعة" وميوعة النساء في شوارع القاهرة واتخاذ الحمام مكانا للعهر والفساد " النظافة من الإيمان ، والدلع والمياعة والخلاعة والوساخة من الشيطان ... وأي حمام فيه خلاعة يندفن بجداره ... في الحال ابنوا لي جدارا على الحمام مش عايز ولا واحدة تخرج ولا واحد يخرج من هذا

الحمام ... "(١٣١) .

أصدر الحاكم عدة أوامر وقرارات تمنع النساء من التجول في الشوارع والحارات إلا تحت شروط حتى جعل النساء تتساءل " هو ماله ومال النسوان ، ماله ومال النسوان الحاكم بأمر الله ... "(١٣٢) ، ولكن عندما مر بلحظات ضعف انهار أمام المرأة وإغرائها وخضع لأنوثتها الجبارة عندها " بنى لها قصرا يقابلها فيه ... بدأ يحبها للأسف وبيقعد معها بالثلث ساعات ... "(١٣٣) ، وأثناء لحظات الضعف هذه يظهر الوباء ويتفشى في القاهرة (أوديب ملكا) يتدارك الحاكم قواه ويتهم المرأة بأنها السبب في المصيبة التي حلت بالشعب المصري " يا عزيزة أنت شيطان الجمال والأنوثة ... أنت سبب البلاء .. لا يأتي البلاء إلى بلد إلا من الفساد .. أنت دسيسة الشيطان يا ريدان اقبضوا على كل هؤلاء النسوة وألقوا بهن من فوق الجبل وهاجموا بيوت البغاء وطهروا البلد ... "(١٣٤) ، قتل كثيرا من النساء لأنه أحس أن فيهن فتنة فأراد إزاحتها عله يريح ويستريح " أيوة قتلتها مع عشرين ألف جارية ومغنية وبغية إنها كانت فتنة بجمالها وصوتها ... "(١٣٥) .

وآخر صرخة ضد المرأة يلقيها الحاكم في وجه أخته التي كان يناديها بسيدة البيت الفاطمي وحكيمة العرش الفاطمي ولكنه في النهاية ينقض عليها غاضبا وكأنها جارية من جواريه بعد أن كانت عقله المدبر " ست الملك لا تتدخلي فيما لا يعنيك ، لك أمور القصر والطعام والحريم ، اخرجي من شؤون السياسة إلى شؤون المطبخ فأنت في زمن الحاكم بأمر الله . "(١٣٦) .

لقد صور الكتاب الثلاثة شخصية الحاكم شخصية قلقة وجوديا ، مارس العنف والتقتيل رغم تظاهره بالتصوف ، قتل العلماء والنساء والتجار والقواد ، بل مارس القتل فقط للتلذذ بالدم عند باكثير . إنه شخصية غريبة الأطوار ، تعشق الحياة على بساطتها عند السيد حافظ وتأملاتها عند

البشير القهواجي وسلطتها عند علي أحمد باكثير ولكنه في نفس الوقت عشق الموت فأقدم على العنف والتقتيل لأنه ــ على ما أعتقد ــ بحكم تصوفه لم ير فرقا بين الموت والحياة ولا نبالغ إذا قلنا أنه لم يرهب الموت عندما واجه مصيره المحتوم ، واجهه بشجاعة نادرة فاستوت عنده الحياة بالموت والموت بالحياة " لأن التفكير من خلال الأضداد هو الطريق الوحيد الذي يوصل إلى الجمع بين الوجود المطلق والوجود النسبي ويسمح بسريان المطلق في النسبي فتكون الموجودات هي عينه التي يتجلى بها وهذا هو الكلام الذي تعقل مفرداته ولا تعقل مركباته..."(١٣٧).

كان تصوف الحاكم سببا من أسباب قلقه الوجودي أو علة لهذا القلق ولربما كان نتيجة توصل إليها ، هذا ما حاول الكتاب الثلاثة تبيانه ، لكن كل واحد على طريقته الخاصة . وإذا كان السيد حافظ قد جعل تصوف الحاكم تصوفا أرضيا باعتباره عاشقا للقاهرة ومتصوفا في محرابها ، فهو لا يكاد يزيغ بصره عنها إلا ليقع عليها من جديد " سأذهب وأصعد إلى سور القلعة لأشاهد معشوقتي القاهرة من هنا ... "(١٣٨)، حتى نرى أن القاهرة قد عوضته عن المرأة وألغتها من حياته : " لا تأخذي روحي عندك ، أنا محب وعاشق للقاهرة ... "(١٣٩) .

وأما لحظات المتعة الجنسية التي قضاها الحاكم مع المرأة فهي قليلة عند الكتاب الثلاثة ، إذ استعاض عنها بحبه الإلهي عند القهواجي ، وبنرجسيته المتألهة عند باكثير ، وعشق القاهرة عند السيد حافظ الذي هو نفسه عشق القاهرة عشقا لا حدود له . وأعتقد أن الكتاب الثلاثة كل واحد منهم رأى نفسه الحاكم بطريقة أو بأخرى ، فبشير القهواجي يرى نفسه حاكما متصوفا في محراب الشعر بمدينة القيروان ، وعلي أحمد باكثير رأى نفسه حاكما ، إله الشعر نفسه ، وأما السيد حافظ رأى نفسه حاكماً عاشق القاهرة المتبتل الذي لا يرضى بغيرها بديلا رغم أصوله الاسكندرانية المغاربية .

أما الفضاء الذي تحركت فيه الشخصيات فإنه اختلف وتنوع حسب الشخصيات وحسب وظيفة وموقع كل شخصية ، وسوف نركز على شخصية الحاكم وشخصية ست الملك باعتبارهما الشخصيتان الفاعلتان في المسرحية أكثر من غيرهما فهما البطل والبطل المضاد .

تحركت شخصية الحاكم في عدة فضاءات حسب النصوص الثلاثة وستكون البداية بعلي أحمد باكثير حيث أن الفضاءات التي جعل الحاكم يتحرك فيها كانت في جلها فضاءات مغلقة تبدأ بالقصر بدهاليزه وغرفه (غرفة في القصر الشرقي) وشرفاته (ينظر من الشرفة إلى الميدان ص ٣٠) وتتغير القاعات حسب المجالس (لهو أو فصل القضايا ص ٥٠) وعندما يخرج من القصر يغادره ليلا في اتجاه بيت مستشاره الدرزي . انفتح الفضاء بعد القصر وتمثل في المسافة الفاصلة بين القصر وبيت الدرزي ولكنه انفتاح جزئي نظرا لأن الرؤية ليلا شبه معدومة والفضاء يحدده البصر أساسا ، وبعد هذا الانفتاح الجزئي دخل في فضاء أكثر انغلاقا (Exigu) وعاد إلى الفضاء المفتوح النسبي وهو طريق القصر ، ثم سرعان ما يعود إلى الفضاء المغلق ، أي القصر (في قاعة الذهب نفس المنظر الثاني ص ٩٧) ولا يغادر الحاكم هذا الفضاء المغلق (القصر) إلا عندما يتوجه إلى جبل المقطم كأنه ضرب موعداً مع الموت .

وفي النهاية يمكن أن نلخص تحرك شخصية الحاكم في فضائها الباكثيري كما يلي :

مغلق مغلق مفتوح جزئيا مغلق بأكثر حدة مفتوح جزئيا مغلق انفتاح نهائي على الموت ، فكأن هذه الشخصية لم تتحرر من اختناقها إلا مع الموت وبالتالي كانت حركتها الأساسية ضمن الفضاء المغلق تعبيرا عن معاناتها وعندما أرادت أن تتحرر ماتت وكأن الموت انفتاح على المطلق .

أما الفضاء الذي تحركت فيه شخصية الحاكم عند البشير القهواجي فنجده أكثر انغلاقا منه لدى باكثير بالرغم من أن بداية حركة الحاكم عند

القهواجي كانت في فضاء مغلق دون أن يعبر عنه الكاتب تعبيرا مباشرا وإنما يستشف من خلال رؤيا الافتتاح التي تبدأ في فضاء مغلق غير محدد المعالم (تدخل ست الملك ككائن حلمي أخضر بيدها تفاحة ، ص ١١)

وتبقى شخصية الحاكم ضمن الفضاء المغلق بالرغم من انتقاله من قصره إلى قصر أخته دون أن نعرف كيف تم التنقل بين الفضاءين وما هي المسافة الفاصلة بينهما (صوت باب يفتح بعنف ثم يدخل الحاكم بأمر الله ، ص ٢٢) ثم ينتقل الحاكم إلى فضاء أكثر ضيقا وهو مارستان الأمراض العقلية ، ويزيده ضيقا القيد الذي كبل الحاكم (في فضاء واسع قذر ستة رجال ، خمسة منهم مقيدون ، ص ٣١) ثم يضيف الكاتب تحديدا آخر للفضاء (ما هذا الاصطبل القذر ... جناح مجانين المجرمين ... ص ٣٨) ولا يحاول الحاكم أن يخرج من هذا الفضاء السجني بمجهوده الخاص ، إذ يأتيه الدعم من الخارج ، من زوجته راشدة (انزع الأغلال عن مولاك أيها الخادم [آمرة] ، ص ٤٥) . وبعد أن فكت راشدة أغلال الحاكم فخرج إلى فضاء مفتوح (جبل المقطم ، ص ٤٩) وتختفي شخصية الحاكم ضمن هذا الفضاء المفتوح على المطلق بسبب صوفيته . وإذا أردنا أن نلخص الفضاء الذي تحركت فيه شخصية الحاكم عند القهواجي نجدها قد بدأت في فضاء مغلق مغلق أكثر انغلاقا ثم فضاء مفتوح نهائيا وهو الفضاء الذي حقق فيه الحاكم حريته واختفاءه وليس نهايته (وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم) .

وإذا تركنا البشير القهواجي وحاولنا تتبع الفضاءات التي تحرك فيها الحاكم بأمر الله عند السيد حافظ نجدها أكثر انفتاحا ، فصوره محبا للهواء الطلق يكره الدهاليز ، فبدا وكأنه يختنق في الفضاءات المغلقة . كره الحاكم منذ صغره أن يطيل المقام في الفضاءات المغلقة (سأذهب وأصعد إلى سور القلعة لأشاهد معشوقتي القاهرة ... ص ١١) وتأتى هذا الشعور عند الحاكم لرغبة شخصية منه وبتشجيع من أخته (واترك القصر ؟ مؤقتا

ثم عد إليه وأنت أكثر قوة ... استمع إلى الأدباء والشعراء والكتاب وعش مع الحكماء فهم عقل الأمة) . تخشى شخصية الحاكم الانغلاق وزادتها نصيحة ست الملك إيمانا بأن الفضاء المغلق يهدد حياته نتيجة المؤامرات والدسائس فقرر أن يخرج إلى الناس ويحتمي بهم في الأحياء الشعبية لأنه مهد لهذه الحماية وهذا الأمان عن طريق بعض القرارات العادلة . (لي صديق شواء ، وصديق زبال في امبابة مررت عليهما للسلام دعواني للعشاء ... تعالي معي لنقضي الليل معهما) أحس الحاكم بالأمان وسط حرارة ودفء الحياة الشعبية ، وحتى عندما عرض عليه أصدقاؤه أن يذهبوا معه إلى قصره ليسهروا هناك رفض العودة إلى الفضاء المغلق قائلا (لا أنا عايز أجي لكم هنا واقعد هنا في امبابة وسط الناس ... ص ٢٧) بل ذهب إلى أكثر من ذلك بأن جعله مكان عمله ، في هذا الحي الشعبي حيث أقام ديوان المظالم (نفتح في هذا الدكان ديوان المظالم نسمع صوت الناس ، ص ٢٧) وبالتالي أصبح لا يعود إلى القصر إلا لينام ، أي عندما تتوقف حركته . ولم يدخل الفضاء المغلق لغير النوم إلا مؤقتا عندما يريد أن يتشاور مع أخته ست الملك ، أو يريد حضورها لتشهد بعض النقاشات (يدخل الحاكم ... على ست الملك ، ص ٤٩) أو (اخرج الآن موعدنا غدا بعد صلاة الظهر ... ص ٥٥) .

إن تحرك الحاكم في الفضاء المفتوح أثار استغراب الناس (السلطان والأمير مكانهم في القصر الكبير ، ص ٦٢) وباعتباره أصبح يعيش في فضاء مدينة القاهرة الشاسع المفتوح ، أصبح يحرص على نظافة هذا الفضاء كقصره تماماً . فقد حاول إزالة كل ما له علاقة بتوسيخ القاهرة (الكلاب السائبة ، القطط ، الفئران) بل منع حتى التبول في الشوارع (وسخت القاهرة ... قاهرتي الجميلة ... ص ٦٣) .

وبعد أن حرص على نظافة القاهرة حرص على إنارتها فأحبها وعشقها فلم يرد أن تغيب عن بصره لحظة فهجر القصر وطاب له العيش في الأزقة

والحارات . حاول الحاكم أن يغادر هذا الفضاء المفتوح إلى فضاء أكثر حميمية مع امرأة عشقها فضعف أمامها فدخل معها بيتها ليمارس حميميته الرجالية مع امرأة لعوب أتقنت الغناء والرقص فجمعت ما يضعف أعتى الرجال ، فكان الجمال واغراؤه والغناء وتأثيره والإيقاع وتخديره فوجد نفسه منقادا من دون أن يقاوم إلى فضاء مغلق فدخله مؤقتا (بنى لها قصرا يقابلها فيه ... ص ٧٧) . سرعانما وجد الحاكم عذرا للخروج من المطب الذي وقع فيه وهو ظهور الوباء وانتشاره في القاهرة ، فيخرج الحاكم من فضائه المغلق مذعورا مصدوما ويخرج إلى الفضاء الأكثر انفتاحاً وهو جبل المقطم محاولا الاقتراب من الله . وذلك من خلال الدعاء إلى الله لتخفيف المصيبة (ارحم شعبي من الوباء والمرض ... ص ٧٩) .
وعندما يتدارك الحاكم أمره يصب جام غضبه على التي أدخلته الفضاء المغلق بسحرها فأسكرته وجعلته يفقد وعيه (يا عزيزة أنت شيطان الجمال والأنوثة ... ص ٨٠) وبعد أن يدينها يقرر قتلها لأنه لم يغفر لها ذنب إدخاله إلى فضائها المغلق : (إلق بها يا ريدان هي والبنات البغايا من فوق الجبل ... ص ٨١) .
ويعود الحاكم إلى فضائه المفتوح في حي امبابة الشعبي حيث الأمان والطمأنينة . ثم يقرر الدخول إلى الفضاء المغلق في القصر مؤقتا حيث يجد أخته ست الملك في نقاش مع ابن دواس (الحاكم ... ص ٩٥) وها هو الحاكم يختصر كل محبته للفضاءات المفتوحة وكرهه للانغلاق والانحباس (القاهرة تسلب روحي أمشي فيها كل يوم عشرين ساعة وأنام أربع ساعات ... ص ١٠٦) ثم يدخل الحاكم قصره أي الفضاء المغلق فيقضي بعض اللحظات مع عائلته وكأنه يودعهم (يتغير الديكور لقصر الحاكم ... ص ١١٣) وبسرعة يحس الحاكم بضيق التنفس في الفضاءات المغلقة ورغم (الإحساس الغريب .. والنجم المشؤوم ...) ورغم نصيحة أمه بعدم الخروج إلا أنه يصر على الخروج (لا أستطيع ... صدري يضيق

لا بد من الخروج ... ص ١١٤) . وفعلا يخرج ليتنفس في فضاء مفتوح حيث ينتهي ويسير بمفرده في حارة برجوان ، ص ١١٤) .

وإذا حاولنا أن نلخص تحركات شخصية الحاكم في الفضاء عند السيد حافظ نجدها بدأت من فضاء مغلق مؤقت فضاء مفتوح فضاء مغلق مؤقت فضاء مفتوح فضاء مغلق مؤقت (عائلي) فضاء مفتوح (نهايته) فضاء مغلق (القبر) .

وإذا أردنا أن نحوصل ، نقول أن شخصية الحاكم بدأت عند الكتاب الثلاثة من فضاء مغلق وحققت كمالها في فضاء مفتوح وانتهت بالموت إلى فضاء مغلق عند باكثير وحافظ (القبر) وإلى فضاء أكثر انفتاحا وأكثر رحابة (الارتفاع إلى السماء) عند القهواجي .

رأينا شخصية الحاكم ، هذه الشخصية المحورية في المسرحيات الثلاث تنتقل بين الفضاءين المفتوح والمغلق وإن كانت تمارس عنفها وتقتيلها في الفضاءات المفتوحة أكثر منها في الفضاءات المغلقة لأنها أحست بالقوة مع الانفتاح ، ولربما نتجت هذه القوة عن الشرعية الدينية في شمولها واطلاقها والتي تدعم هذه الشخصية (خليفة المسلمين ومن نسل الرسول) أضف إلى ذلك طموحها هي نفسها لبلوغ مرتبة الألوهية فتصل إلى الحرية المطلقة بأن تفعل ما تريد كما يتحكم الإله في مصائر عباده الضعفاء فهو لا يسأل عن أفعاله . أما الفضاء المغلق فكان بالنسبة إليه فضاء الدسائس والمؤامرات والجدل والاتهام والضعف الإنساني ، فالقصر كان مقر الإنسانية بمحدوديتها وضيقها وتناقضاتها وسجنها ، أما جبل المقطم أو الحارات أو الشوارع فكانت مصدرا للقوة وأضحت موضعا للتأله وبالتالي مصدر الجبروت والطغيان .

إن الكتاب الثلاثة قد تصرفوا في التاريخ وابتعدوا عنه في تصوير الكثير من جوانب هذه الشخصية وإن كان علي أحمد باكثير أشد قربا من المصادر التاريخية ، فإن السيد حافظ كان أكثر بعدا عنها من ناحية

الممارسات الاجتماعية (لأنه صوره كأي مصري متوسط في لباسه وتنقلاته وأكله وعلاقاته الاجتماعية من بينها علاقته بالمرأة) والسيد حافظ كان مسكونا بالجانب الاجتماعي لشخصية الحاكم بأمر الله عكس البشير القهواجي الذي كان مسكونا بالجانب الروحي مما جعله يصوره من الناحية الميتافيزيكية بعيدا جدا عن التاريخ ، فجاء مزيجا من المسيحية (القيد أو الصلب في السجن والاختفاء في نهاية المسرحية) والإسلام (من خلال صورة جبريل الملاك الطاهر) إذ استطاع البشير القهواجي أن يغير من وظيفة جبريل وملامحه الإسلامية الملائكية إلى ملامح إنسانية فانعكس ذلك على شخصية الحاكم التي جاءت هي أيضا طليقة من قيود الأديان فلم يكبلها بالمحرمات والممنوعات فابتعدت عن الشخصية التي صورها المؤرخون ، ولكنها كانت منسجمة مع الفكر الصوفي في أجل ممارساته :
" إياك أن تتقيد بعقد مخصوص وتكفر بما سواه فكن في نفسك هيولي لصور المعتقدات كلها ... "(١٤٠).

إن وحدة الأديان كانت من صميم العقيدة الصوفية لأن ابن عربي كان ينفي فكرة العقيدة المطلقة ، الصواب إن الله ليس له دين بعينه فكل الأديان إلى الله .

أما الشخصية الثانية التي ننوي الحديث عنها هي شخصية ست الملك التي تشترك مع شخصية الحاكم في الأبوة أي الانتساب إلى البيت الفاطمي باعتباره العائلة المالكة (سياسيا) وأما الاختلافات معه فكثيرة ومتعددة.

١) إنها امرأة وهو رجل ، من الناحية المنطقية هو الأقوى وهي الأضعف (سلطة الرجل) .
٢) أمه مسلمة وهي من أم مسيحية وبالتالي يمكن أن نخمن أن كل واحد منهما ينتسب إلى دين أمه وهذه الناحية بدت واضحة عند السيد حافظ (بالتصريح) وعند القهواجي (بالتلميح) وهذا ليس غريبا فكثيرا ما لاحظناه في الزواج المختلط (mariage mixte) في العصر

الحديث .

٣) بقدر ما كانت ست الملك واقعية (Realiste) بلغت الأرضية (Terre a rerre) في الكثير من الممارسات ، بقدر ما كان الحاكم شخصية مثالية في كل قناعاتها . حاولت ست الملك ــ في العديد من المرات ــ إنزال أخيها من عالمه المثالي إلى الواقع اليومي المعيش وكان يرفض في كل مرة مغترا بآرائه الميتافيزيكية المحتقرة للواقع وأوحاله ودسائسه ، فأعجزها رغم منطقيتها ورؤيتها السياسية الواضحة وتمرسها بشؤون السياسة والحكم .

٤) كانت شخصية الحاكم ذاهلة مستغرقة متأملة وعندما تثور تنتقل إلى النقيض فتمارس العنف في أقوى مظاهره (قتل النساء والأطفال والعلماء والشيوخ وذوي القربى ... حتى الحيوانات) فكانت هذه الشخصية قادرة على الانتقال من النقيض إلى النقيض ولكن شخصية ست الملك كانت متزنة تسير على وتيرة واحدة بوعي ودراية وتأن ومتابعة دقيقة لسير الأحداث وتطورها حيث أنها تظهر في المكان المناسب وفي الوقت المناسب فكانت ممسكة بخيوط كل الأحداث التي تقع في القصر وخارجه .

٥) هي ترهبت لأنها ضحت بنفسها في سبيل تربية أخيها فلم تتزوج وبقيت عانساً وبالتالي لم تعش حياة جنسية مثلما عاشها أخوها ولو كانت مضطربة فبقيت عذراء الفاطميين (تأثير المسيحية) فبالتالي لم تمر بلحظات الضعف التي يمكن أن تمر بها المرأة العادية في العلاقة مع الرجل.

٦) كانت أكبر منه سنا وبالتالي أكثر منه تجربة وحنكة سياسية ، تدربت على يد والدها العزيز فعرفت أبجديات السياسة لأنها قضت معه فترة لا بأس بها من حياتها بينما كان أخوها صغيرا عندما توفى والده .

٧) كانت مستقرة في قصرها أي في فضائها المغلق الذي تخندقت فيه

وتحصنت فلم تغادره ، بينما كان الحاكم يتنقل باستمرار ، فهو لا يعرف الاستقرار .

قضت ست الملك حياتها في فضائها المغلق لأنها كانت تعرف أنه مصدر قوتها فإذا غادرته انكشفت أمام الناس (لا تملك الشرعية الدينية أو الاجتماعية باعتبارها امرأة) فتمترست في فضائها المغلق وبثت عيونها في كل مكان لأنها فهمت لعبة السياسة وفهمت قوانينها فأتقنت أدواتها بكل الوسائل ، طورا ترغيبا وطورا ترهيبا ، والترغيب إغراء أموال أو إغراء جنسي (علاقتها بابن دواس) . وبهذه الطريقة استطاعت أن تسيطر على الآلات الثلاث للسلطة : الآلة العسكرية (ابن دواس) والآلة القضائية (قاضي القضاة) والآلة الاقتصادية (التجار) فخرجت منتصرة من معركتها التي حاولت بكل قوتها تجنبها وتفاديها ، ولكنها فرضت عليها فرضا عندما أحست بالخطر يتهددها في حياتها الشخصية . استطاعت ست الملك أن تكون شخصية فاعلة في الأحداث ، حية ، ديناميكية، واقعية تتابع وتراقب وتضرب في الوقت المناسب . كل ذلك وهي لم تغادر فضاءها المغلق الذي تحصنت فيه ، أصلها ثابت فيه فأعطاها القوة والقدرة على الفعل بينما كان هذا الفضاء عامل إعاقة ومصدر قلق ومنبت دسائس بالنسبة إلى أخيها . لم يكن الفضاء المغلق بالنسبة إلى ست الملك مصدر قلق بل كان بر أمان وقلعة تخندقت فيها لتنقض على أعدائها في الوقت المناسب وعلى أخيها بالذات عندما لاحظت أنه تجاوز كل الخطوط الحمراء التي حددتها له مسبقا فما كان منها إلا أن أعلنت نهايته المحتومة .

هل تطابقت نظرة كتابنا المسرحيين إلى ست الملك مع كتب التاريخ ؟ .

منذ الوهلة الأولى نقول إن الكتاب الثلاثة قد ابتعدوا عن الصورة التاريخية لهذه المرأة الحديدية التي تقرر قتل أخيها ، ولكنه ابتعاد نسبي خاصة عند باكثير الذي ظل الأقرب إلى التاريخ رغم بعض الإضافات التي رآها تثري هذه الشخصية أو تعمق الموقف الدرامي ، خاصة في الخلاف مع أخيها

عندما اتهمها بإقامة علاقة غير شرعية مع أحد الرجال وقرر فحصها "جينوكولوجيا" فأوصلها إلى قمة الانفعال الناتج عن الإحساس بالإهانة .
أما بالنسبة إلى السيد حافظ الذي عبر عن تحرره من التاريخ منذ البداية لأنه أراد أن يعارض " الرواية التاريخية " بدت ست الملك عنده زعيمة مصرية قريبة إلى شجـــــرة الدر وأرمانوسة المصرية وكليوباترة ، فكانت من فصيلة النساء اللواتي ولعن بالسياسة وتمرسن بالسلطة وحذقن لعبتها فصورها سيدة البيت الفاطمي الفعلية ولم تبق للحاكم إلا ظواهر الأمور ، أما السرائر فهي من اختصاصها ، وعندما أراد الحاكم أن يحدد لها صلاحياتها ويعيدها إلى قطيع الحريم " ست الملك لا تتدخلي فيما لا يعنيك، لك أمور القصر والطعام والحريم ، اخرجي من شؤون السياسة إلى شؤون المطبخ ... "(١٤١) ، ثارت ثائرتها فوظفت كل أسلحتها المسموحة والمحظورة التقليدية والمستحدثة لتنتصر على أخيها ، وفعلاً تم لها ذلك .
كانت ست الملك شخصية متطورة إذ أنها كانت في البداية مناصرة لأخيها قاسية على أعدائه متتبعة حركاتهم وسكناتهم بكل الدقائق والتفاصيل ، تحلل وتستنتج لتصل في نهاية مسرحية السيد حافظ إلى أن تصبح البطلة الفعلية للمسرحية .

أما بشير القهواجي فكان حالة وسطى بين باكثير وحافظ بحيث يستطيع القارئ أن يلاحظ أنه قد ابتعد أيضا عن التاريخ في بداية المسرحية وفي نهايتها فيما يخص تصويره لشخصية ست الملك ، هذه الشخصية ذات الوجه المقسوم إلى نصفين ، نصف ملاك ونصف شيطان : " تقدم له التفاحة وتركع عند قدميه ... وجه ست الملك مركب من نصف جميل ونصف مشوه ... "(١٤٢) هنا إشارة من القهواجي إلى الخطيئة الأولى ، خطيئة آدم وحواء عن طريق التفاحة التي تمدها ست الملك إلى أخيها . بالتأكيد إن ست الملك لم تكن تتصدر الأحداث ولكنها تصنعها خفية ، إذ أنها كانت فاعلة فيها بشكل أساسي وذلك عن طريق كل الحيل الممكنة ،

ها هي تعترف بها صراحة "قبلتك في مجلسي خديعة يا أرجوان..."(١٤٣) وها هي شخصية نسائية أخرى وهي زوجة الحاكم ، فهمت ست الملك فهما جيدا فصدحت لها بالحقيقة في وجهها وبدون مجاملة : " أنت قوية شريرة لكنني لا أخافك ... "(١٤٤) . أما الناحية الثانية التي شدت انتباهي عند البشير القهواجي في تصويره لست الملك هي أني أحسست وكأن علاقة محرمة كانت تربط الحاكم بأخته ست الملك نشتم من خلالها عقدة أوديب (باعتبار ست الملك هي التي ربت الحاكم) أي تعلق الحاكم بأخته تعلقا جنسيا " بعد كل لقاء معها كنت أصلي باكيا : إلهي لماذا نحتنا في طبيعة الجسد المشتهي ؟ لماذا وسمتنا بالغريزة المهلكة ؟ إلهي إذا كانت الخطيئة في أصل الوجود لماذا غللتنا بحبال الحياة؟..."(١٤٥).

وتعددت الإشارات في النص إلى هذه العلاقة الغريبة مثل ما نلاحظه في الصفحات ٢١ و٢٢و٢٧ وغيرها .. كانت ست الملك واعية بهذه العلاقة ومدركة لأبعادها وكأنها أرادت أن تدعمها حتى تتمكن من خلالها من السيطرة على أخيها قلبا وعقلا .

وكانت هذه العلاقة الغريبة سلاحاً من الأسلحة التي استعملتها ست الملك لإحكام سيطرتها على دواليب الدولة وأقوى شخصية فيها وهو الحاكم بأمر الله . لقد كانت "مكيافلية" حيث تيقنت من أن الغاية تبرر الوسيلة .

وجدنا أنفسنا أمام ست الملك ، هذه الشخصية التي كانت في غاية البراغماتية والحيوية والقدرة على صنع الأحداث وتوجيهها الوجهة التي تريدها فكانت رمز الشخصية النامية والمتطورة رغم أن نهايتها كانت مأساوية عند البشير القهواجي وهذه الناحية الثالثة التي خالف فيها مؤلفنا المؤرخين .

تحركت شخصية ست الملك ــ كما صورها القهواجي ــ في فضاءات متعددة حيث نجدها في البداية في الفضاء المغلق (قصرها) وهي قوية كأعتى ما يكون وعندما خرجت منه مؤقتا كشفت نفسها حيث ابتعدت عن

خندقها وانفتح الفضاء مؤقتا (مسافة الطريق) ودخلت فضاء المارستان المغلق والمتعفن وغادرته عائدة إلى قصرها فانكشفت نقاط ضعفها في هذا الفضاء المفتوح مؤقتا ، كان أعداؤها يتربصون بها ليقلضوا عليها ويقع نقلها (قسرا) إلى فضاء آخر مفتوح (جبل المقطم) ولكنها كانت مغلولة مقيدة مهانة ، حيث كانت نهايتها .

صور كل الكتاب المسرحيين ست الملك قوية وهي خافية وعندما ظهرت إلى العيان ضعفت وكأن قوة المرأة ينبغي ألا تخرج للعيان فإذا تكشفت غارت قواها لأنها لا تملك الشرعية الاجتماعية والتاريخية والدينية للخروج سافرة أمام المجتمع الرجالي والنادرات هن اللواتي تحدين هذا المجتمع عبر التاريخ .

لقد كان مصدر قوة ست الملك في ألا تكون في الصف الأمامي كأي امرأة عربية إسلامية ينبغي عليها أن تكون وراء الرجل حتى تتستر وتؤثر ، ألم يقولوا إن وراء كل رجل عظيم امرأة معترفين بقوة تأثيرها على الرجل ولكن ينبغي أن تكون وراءه .

استطاعت هاتان الشخصيتان الحاكم بأمر الله وست الملك أن تتعاملا مع الفضاء حسب جنسهما ، إذ أن شخصية الحاكم قد نجحت في فضاءاتها المفتوحة التي فشلت فيها ست الملك ، ونجحت ست الملك في فضاءاتها المغلقة حيث فشل الحاكم ، فبدت علاقتهما بالفضاء علاقة اجتماعية نفسية (رجل وامرأة أو ذكر وأنثى) .

كانت شخصية الحاكم شخصية عنترية تستعرض قوتها أينما كانت بينما جاءت شخصية ست الملك شخصية امرأة عربية إسلامية مؤثرة في الأحداث دون أن تحتل الواجهة ، كانت ست الملك الشخصية اللغز الكتومة التي لا تعبرعن عواطفها وانفعالاتها واحساساتها (un personnage tres reseve) وكأنها أغلقت قلبها على عواطفها جميعها فلم تبح بأي شيء بينما باح الحاكم بكل شيء فكانت الغلبة والانتصار لمن داس على

العواطف وهي ست الملك . إن صراع الحاكم مع ست الملك كان صراعاً بين الروح والمادة ، كان صراعاً بين المرأة والرجل ، كان صراعاً بين عناصر الطبيعة، لقد كان صراعاً على السلطة .

اللغة والأسلوب :

رغم الاشتراك في الموضوع المعالج وهو الحاكم بأمر الله فإن الكتاب الثلاثة قد اختلفوا في لغة المعالجة وإن كانت اللغة العربية الفصحى قد سيطرت عند باكثير والقهواجي فإن السيد حافظ قد مزج اللغة العربية باللهجة العامية المصرية ، فأحسست كأنه قريب جدا من بيرم التونسي في لغته وأسلوبه ولا غرابة فالإثنان ينتميان إلى الاسكندرية ونهلا من نفس المنبع : حارات الاسكندرية وشوارعها وأزقتها وأناسها البسطاء الذين يتمتعون بملذات الحياة ويأخذونها على هناتها وعلاتها ، فجاءت لغة معبرة عن فضاء زماني يمتد من قاهرة المعز لدين الله الفاطمي إلى اسكندرية التسعينات دون انقطاع ودون هزات أو نتوءات فكانت لغة اليومي والمعيش الممزوجة بالفكاهة والبساطة والشاعرية في الكثير من المناسبات خاصة عندما يثير السيد حافظ علاقة الحاكم بالمرأة " هي بنت عشقت الصقور والطيور والنجوم في الفضا ... "(١٤٦) أو عندما يصرخ الحاكم متألما " أنت شيطان الجمال والأنوثة "(١٤٧) .

وتبلغ الشاعرية أوجها من خلال حوار الحاكم مع سنية في الصفحات ٩٠ و٩١ و٩٢ حيث نلاحظ رقة الحاكم لم نعهدها من قبل خاصة عندما بدا الضعف الإنساني جليا في حواراته مع امرأة عشقها وأحبها فأحس معها بضعف كان يخفيه وراء البطش والقتل وسفك دماء الآدميين نساء ورجالا وحتى الحيوانات كالكلاب والقطط والفئران .

عبر السيد حافظ عن موضوع تاريخي بلغة اليومي بلهجة مصرية فيها من الحلاوة وخفة الروح والبساطة ، فخالف أغلب الكتاب العرب الذين يفرضون اللغة العربية المقدسة عندما يدخلون محراب التاريخ . رجع

السيد حافظ إلى الحاكم لأنه تماهى معه فلم يكن كاتب النص فقط بل كان ممثله والقائم بدور الحاكم ــ في خياله ــ تلك الشخصية التي لبسها فعشقها لأنهما عشقا القاهرة معا ، فأداها على الركح ، وهو يتخيلها ويكتبها قبل أن يراها مجسدة على الركح ، فأنطقها بلغته ولهجته وبلغة بيرم التونسي ولهجته ، فجاءت مصرية لحما ودما اسكندرانيا منطلقا . لذلك أباح لنفسه أن "يدنس المقدس" وأن ينطق التاريخ بالعامية المصرية ليعطيه طعم الحلاوة ويهتك السر ، سر الحاكم بأمر الله وتاريخه ولغته وطقوسه الإسلامية الصوفية .

وأما علي أحمد باكثير الذي عاصر شوقي وحافظ إبراهيم وتوفيق الحكيم وكتب الكثير من المسرحيات شعرا : " لقد كان على علي أحمد باكثير أن يواجه هذه المشكلة وكان عليه أن يقدم لها ــ للمرة الأولى في تاريخ المسرح الشعري العربي ــ الحل الصحيح : أن يخلق الشكل الشعري الأكثر ملاءمة لطبيعة المسرح في مواقفه وأنماطه الشخصية المختلفة ، أي أن يخلق لغة شعرية جديدة تتسع لحركة الصراع الدرامي بين الشخصيات المتباينة ... "(١٤٨) .

كتب باكثير القصة والرواية وكتب المسرح الشعري " وباكثير من أكثر أدباء هذا الجيل جدا ومثابرة وانتظاما فما يمر عام إلا وله كتاب أو أكثر حتى أربت كتبه المطبوعة على الخمسة والعشرين عدا أربعة أخرى تحت الطبع ، ومعظم هذه الكتب من المسرحيات إذ أنها الشكل الذي يؤثره على بقية الأشكال الفنية ... "(١٤٩) .

سار علي أحمد باكثير على هدي شوقي الذي كان متأثرا به تأثرا شديدا فوجد في التاريخ العربي الإسلامي معينا لا ينضب لاستيقاء مواضيع مسرحياته ولكن دون أن يسجن نفسه فيه " هل لي بعد ذلك أن أتمنى لو ركز الصديق الكبير علي أحمد باكثير جهوده في ميدان المسرحية التاريخية الجادة بعد أن أثبت في أعمال كثيرة تفوقه فيها وسيطرته على

أدواتها وميله الطبيعي لعلاجها سواء من ناحية ثقافته أو أسلوبه العربي المشرق ... "(١٥٠) .

إذا كنا قلنا إن السيد حافظ كان قريبا من بيرم التونسي فإن باكثير كان قريبا من شوقي في جزالة تعبيره ولغته الشعرية الفخمة . وبالرغم من أن مسرحية الحاكم كانت نثرا إلا أنه قد تخللتها العديد من المقاطع الشعرية كما في الصفحات ٤٥و٤٦و١٠٨و١٢٦ وغيرها ... ذات النفس الغنائي الرومنسي البعيد عن العمق الدرامي والنفس المسرحي . كانت ظاهرة الرومنسية سمة من سمات ضعف المسرح الشعري العربي لازمت شوقي وعزيز أباظة وحتى عبد الرحمان الشرقاوي فما بالك بعلي أحمد باكثير الذي كان زاده الشعري يأتي في الدرجة الثانية بعد هؤلاء " وإذا كانت أعمال شوقي والحكيم أهم الإضافات إلى النص المسرحي خلال هذه الفترة فلا يجب إغفال الإشارة إلى محاولات باكثير إدخال الشعر المتحرر من العمود التقليدي إلى المسرح ... "(١٥١) .

كتب علي أحمد باكثير مسرحيته نثرا ولكن النفس الشعري الغنائي كان طاغيا على المسرحية لذلك يمكن أن تمتع قارئها ولكن ليس بالضرورة أن تمتع مشاهدها ، ولكن عذر الكاتب يكمن في أنه متقدم زمانيا على السيد حافظ والبشير القهواجي .

كتب باكثير مسرحيته في فترة مازال فيها النص المسرحي العربي يبحث عن نضجه الفني وعمقه الدرامي بعيدا عن الغنائية التي ميزت المسرح العربي منذ بداياته وحتى نهاية الأربعينات . وجد المسرح عندنا في التاريخ العربي الإسلامي ضالته المفقودة فطغت الغنائية والرومانسية على النصوص المسرحية التاريخية بحثا عن البطل التاريخي الغائب عن الراهن المأزوم والمهزوم . لذا كانت الرغبة في البحث عن الأسرار لدى أبطال التاريخ ليعيدوا للإنسان العربي شيئا من توازنه النفسي والاجتماعي . عثر الكتاب المسرحيون العرب على أبطالهم ــ ومنهم باكثير ــ بعد أن

بحثوا في أسرارهم فجاء هذا البحث مليئا بالرومنسية والغنائية ، وهذا ما لاحظناه عند علي أحمد باكثير الذي يبحث لاهثا عن سر الحاكم بأمر الله حتى عثر عليه من خلال تأويلات تبرر أفعاله التي أدانها المؤرخون فصوره بطلا رومنسيا مثاليا يتأثر بسرعة كبيرة بكل الأشياء المحيطة به فهو يمتاز بحساسية مفرطة جعلت منه شخصية غير محددة الأبعاد فلم يوفق في رسم ملامحها رسماً دقيقا ، لأن الحوار الذي طغى عليه النفس الشعري الغنائي أفقد البناء الدرامي عمقه وتماسكه وبالتالي حرم الشخصية من البناء والتحليل .

كان باكثير شاعرا وكان يحب المسرح وكان يعشق لغته العربية وكان يحس بتعاطف وتماه كبيرين مع أبطاله التاريخيين فلم يوفق في عمله هذا إلى نص مسرحي يمكن أن يستجيب إلى تقنيات الكتابة المسرحية المتعارف عليها في الغرب لأن تراثه الشعري قد خانه نتيجة هذا الحمل الثقيل الذي وضعه باكثير على كاهله .

وإذا تركنا علي أحمد باكثير وحاولنا أن ندخل عالم لغة البشير القهواجي ــ الذي والحق يقال ــ كان أكثر الكتاب اعتناء باللغة إذ استطاع أن يمزج بذكاء كبير وخيال واسع ثلاثة مصادر أساسية وهي الإنجيل والقرآن والشعر العربي ويخرج بنص ينبض ايقاعاً وحيوية حتى علق عليه أحد النقاد قائلا : " إنه انفجار الأعصاب ، صرخة القلب ، نشيد الجسد الرائع الموجع ... نص قوي جميل عنيف وفي أدق المصطلحات رؤيوي ، إنه عمل شاعر كبير ، عمل مؤسس "(١٥٢) .

بعد أن قلنا إن السيد حافظ قريب من بيرم التونسي وباكثير قريب من شوقي نقول إن البشير القهواجي قريب من عمر الخيام ومحمود المسعدي. تميزت لغة القهواجي بالشاعرية والتكثيف والايحاء وعمق الدلالات وتقاطعها ، فكانت لغة الدراما الوجودية (بالمعنى الصوفي للكلمة) بدون شك حيث كانت كل كلمة وكل جملة تحمل في طياتها طاقة درامية كبيرة

لذلك فاحت من المسرحية رائحة أعظم المآسي الإنسانية في الفن والحياة ، مأساة أوديب ، مأساة المسيح ، مأساة الخيام ، مأساة الحلاج ومأساة الإنسان بشكل عام ومأساة القهواجي بشكل خاص ، هذا الشاعر الذي ركبته عقدة المتنبي عقدة المثقف الموزع بين السياسة والفن ، بين السياسة كفعل مدنس والشعر كفعل مقدس . كانت لغة القهواجي درامية في حروفها وكلماتها وجملها وحواراتها لأنها كانت نابعة من إحساس مأساوي بالوجود لدى شاعر عرف كيف ينتقي المصادر من إنجيل وقرآن وفكر صوفي وتراث شعري عربي ممتد عبر قرون وشعر غربي اطلع عليه القهواجي عند شكسبير ورنبو وجرار دي نرفال فكتب لنا نصا مسرحيا في قمة الدرامية والشاعرية .

أن يكون الحاكم بأمر الله موضوع نصوص مسرحية عربية ليس غريبا ، لأن أغلب هذه الشخصيات القلقة في التراث الإنساني كانت مواضيع مسرحيات ويكفي أن نذكر كاليغولا ، نيرون ، ومراد الثالث ، لأنهم فعلا كانوا أبطالا تراجيديين مثل أبطال الإغريق .

إن العودة إلى التاريخ العربي الإسلامي وإعادة إحياء شخصية من شخصياته القلقة أعطاها الكتاب أبعادا جديدة وأحيوها حياة جديدة وكتبوا لها عمرا جديداً ، البشير القهواجي أعطاها أبعاداً شيعية صوفية فألهها وأكسبها خلود أئمة الشيعة الممثلين في المهدي المنتظر ، والسيد حافظ أعطاها أبعادا اجتماعية نضالية فجعلها ندا لأبي ذر الغفاري والحلاج فأكسبها خلود المناضلين الشرفاء الذين ضحوا في سبيل المثل العليا من حق وعدل ومساواة وإيمان بأن الإنسان هو خير ما في هذا الوجود . وأما الأستاذ علي أحمد باكثير فقد أعاد له اعتباره بعد أن برأه من التهمة التي ألحقها به المؤرخون فجعله مسلما مؤمنا ارتكب خطأ بايعاز من غيره والله غفور رحيم فتحصل على صك غفران وعاد إلى قبره مسلما حنبليا .

المراجع :

(١) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم بأمر الله ، مكتبة مصر للطباعة ودار مصر للطباعة ، القاهرة ١٩٧٧ ، ١٥٢ص .

(٣) د/ البعلاوي ، محمد ، ابن هانئ المغربي الأندلسي ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ــ لبنان ١٩٨٥ ، ص : ١٢٩ .

(٣) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، الجمهورية العربية المتحدة ، طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب (د.ت) ، ج٤ ، ص : ١٧٦.

(٤) نفس المصدر ، نفس الصفحة.

(٥) نفس المصدر . ص : ١٧٧ .

(٦) نفس المصدر ، ص :١٧٨ ــ ١٧٩ .

(٧) نفس المصدر ، ص : ١٨٠ .

(٨) نفس المصدر ، ص : ١٨١ .

(٩) نفس المصدر ، ص : ١٨٢ .

(١٠) نفس المصدر ، ص : ١٨٣ .

(١١) نفس المصدر ، ص : ١٨٤ .

(١٢) نفس المصدر ، ص : ١٨٥ .

(١٣) نفس المصدر ، ص : ١٨٦ .

(١٤) نفس المصدر ، ص : ١٨٥ (مع ضرورة العودة للهوامش لتوضيح بعض الغموض في المواقع والكلمات)

(١٥) نفس المصدر ، ص : ١٨٧.

(١٦) نفس المصدر ، ص : ١٨٩.

(١٧) نفس المصدر ، ص : ٩١.

(١٨) نفس المصدر ، ص : ١٨٤.

(١٩) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم بأمر الله ، مكتبة مصر ودار مصر للطباعة ، القاهرة ، رقم الإيداع ٨٩/٤٦٩١ ، ١٥٢ ص .

(٢٠) يبدو أن شخصية الحاكم قد استهوت كتابا آخرين حيث "قدمت مسرحيات تاريخية أخرى لابراهيم رمزي من بينها " الحاكم بأمر الله " انظر ازدهار وسقوط المسرح المصري ، فاروق عبد القادر ، ص : ١٦.

(٢١) باكثير ، علي أحمد ، مرجع مذكور ، ص : ٤٩.

(٢٢) باكثير ، علي أحمد ، المرجع السابق ، ص : ٨٥.

(٢٣) باكثير ، علي أحمد ، نفس المرجع ، ص : ١٠٧.

(٢٤) نفس المرجع ، ص : ١١١.

(٢٥) نفس المصدر ، ص : ١٣٧.

(٢٦) نفس المصدر ، ص : ١٤٩.

(٢٧) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، دار الف للنشر ، تونس ١٩٨١ ، ٦٢ص .

(٢٨) نفس المرجع ، ص : ١١.

(٢٩) نفس المرجع ، ص : ١٧.

(٣٠) نفس المرجع ، ص : ٢٨.

(٣١) نفس المرجع ، ص : ٣٥.

(٣٢) نفس المرجع ، ص :٣٦.

(٣٣) نفس المرجع ، ص : ٤٢

(٣٤) نفس المرجع ، ص :٤٤

(٣٥) نفس المرجع ، ص : ٥٠

(٣٦) نفس المرجع ، ص : ٥٢

(٣٧) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

(٣٨) نفس المرجع ، ص : ٥٤

(٣٩) نفس المرجع ، ص :٥٥

(٤٠) نفس المرجع ، ص : ٦٢

(٤١) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

(٤٢) نفس المرجع ، نفس الصفحة .

(٤٣) حافظ ، سيد : حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله ، مركز الدلتا للطباعة ، القاهرة ١٩٩٣، ١١٨ص .

(٤٤) نفس المرجع ، ص : ٨

(٤٥) نفس المرجع ، ص : ٩

(٤٦) نفس المرجع ، ص : ١٤

(٤٧) نفس المرجع ، ص : ٢٢

(٤٨) نفس المرجع ، ص : ٢٣

(٤٩) نفس المرجع ، ص : ٢٧

(٥٠) نفس المرجع ، ص : ٥٣

(٥١) نفس المرجع ، ص : ٦٠

(٥٢) نفس المرجع ، ص : ٦٣

(٥٣) نفس المرجع ، ص : ٦٧

(٥٤) نفس المرجع ، ص : ٧٢

(٥٥) نفس المرجع ، ص :٧٤

(٥٦) نفس المرجع ، ص : ٨٠

(٥٧) نفس المرجع ، ص : ٨٠

(٥٨) نفس المرجع ، ص : ٨٣

(٥٩) نفس المرجع ، ص : ٩٠

(٦٠) نفس المرجع ، ص : ٩٥

(٦١) نفس المرجع ، ص : ٩٧

(٦٢) نفس المرجع ، ص : ١٠٥
(٦٣) نفس المرجع ، ص : ١٠٦
(٦٤) نفس المرجع ، ص : ١٠٧
(٦٥) نفس المرجع ، ص : ١٠٨
(٦٦) نفس المرجع ، ص : ١٠٨
(٦٧) نفس المرجع ، ص : ١١٦
(٦٨) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم ... ، مرجع مذكور ، ص : ١٠٧
(٦٩) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة ، مصدر مذكور ، ص : ٢٠
(٧٠) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة ، مصدر مذكور ، ص :٢٠
(٧١) العلوي ، هادي : مدارات صوفية .
(٧٢) نفس المصدر السابق ، ص : ١٨٨
(٧٣) القهواجي ، بشير : بيارق الله ، مرجع مذكور ، ص : ١١
(٧٤) حافظ ، السيد : حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله ، مرجع مذكور ، ص : ١١٤
(٧٥) نفس المرجع السابق ، ص : ١١٦
(٧٦) Aziza , mohamed : les formes traditionnelles du spectacle M .T. E , Tunis 1972.
(٧٧) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة ، مصدر مذكور ، ص : ١٧٦
(٧٨) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم بأمر الله ، مرجع مذكور ، ص : ١٣٠
(٧٩) باكثير ، علي أحمد ، نفس المرجع ، ص : ١٣٦
(٨٠) نفس المرجع ، ص : ١٤٢
(٨١) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، مرجع مذكور ، ص : ٥١

(٨٢) نفس المرجع ، ص : ٦٢
(٨٣) نفس المرجع ، نفس الصفحة .
(٨٤) حافظ ، السيد : حلاوة زمان أو عاشق القاهرة...، مصدر مذكور، ص : ١٠٦
(٨٥) حافظ ، السيد : نفس المصدر ، ص : ١٠٠
(٨٦) حافظ ، السيد : نفس المرجع السابق ، ص : ١١٤
(٨٧) العلوي ، هادي ، مدارات صوفية ، مصدر مذكور ، ص : ١٠٥
(٨٨) باكثير ، علي أحمد : سر الحاكم ... ، مرجع مذكور ، ص : ١٢٧
(٨٩) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، مرجع مذكور ، ص : ٢٧
(٩٠) حافظ ، السيد : حلاوة زمان ... ، مرجع مذكور ، ص : ٦٨
(٩١) نفس المصدر ، ص : ٨٢
(٩٢) الاتابكي ، جمال الدين : مصدر مذكور ، ص : ١٨٤
(٩٣) نفس المصدر ، ص : ١٨٦
(٩٤) العلوي : مدارات صوفية ، مصدر مذكور ، ص : ٩٦
(٩٥) نفس المصدر ، ص : ٢٠٣
(٩٦) نفس المصدر ، ص : ٧٣
(٩٧) نفس المصدر ، ص : ٧٧
(٩٨) الأتابكي ، جمال الدين : النجوم الزاهرة ، مصدر مذكور ، ص : ١٧٧
(٩٩) نفس المصدر ن ص : ١٨٣
(١٠٠) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، مرجع مذكور ، ص : ٢١
(١٠١) نفس المرجع ، ص : ٩٦
(١٠٢) نفس المرجع ، ص : ٦٢
(١٠٣) القهواجي ، البشير ، نفس المرجع ، ص : ٧
(١٠٤) نفس المرجع ، ص : ١٠

(١٠٥) نفس المرجع ، ص : ٣٦
(١٠٦) نفس المرجع ، ص : ٦٢
(١٠٧) نفس المرجع ، ص : ٦٢
(١٠٨) باكثير ، علي أحمد : الحاكم بأمر الله ، مرجع مذكور ، ص : ٣١
(١٠٩) نفس المرجع السابق ، ص : ٣٣
(١١٠) نفس المرجع ، ص : ٣٣
(١١١) نفس المرجع ، ص : ٣٨
(١١٢) نفس المرجع ، ص : ٧٠
(١١٣) نفس المرجع ، ص : ٨١
(١١٤) العلوي ، هادي : مدارات صوفية ، مرجع مذكور ، ص : ٨٩
(١١٥) السيد ، حافظ ، مرجع مذكور ، ص : ٥٠
(١١٦) نفس المرجع السابق ، نفس الصفحة.
(١١٧) نفس المرجع ، ص : ٤٩
(١١٨) نفس المرجع ، ص : ٤٢
(١١٩) نفس المرجع ، ص : ٦٨
(١٢٠) نفس المرجع ، ص : ٩٥
(١٢١) العلوي ، هادي : مدارات صوفية ، مصدر مذكور ، ص : ١٠٩
(١٢٢) السيد ، حافظ : مرجع مذكور ، ص : ١٠٨
(١٢٣) العلوي ، هادي : مصدر مذكور ، ص :٨٨
(١٢٤) القهواجي ، البشير : مرجع مذكور ، ص : ٥٤
(١٢٥) نفس المرجع السابق ، ص : ٥٥
(١٢٦) باكثير ، علي أحمد ، مرجع مذكور ، ص : ٥٥
(١٢٧) نفس المرجع السابق ، ص : ٤٤
(١٢٨) نفس المرجع ، ص : ٤٨
(١٢٩) نفس المرجع ، ص : ٤٩
(١٣١) حافظ ، السيد ، مرجع مذكور ، ص ص : ١٤ ــ ١٥

(١٣٢) نفس المرجع السابق ، ص ص : ٣٧ ــ ٣٨
(١٣٢) نفس المرجع ، ص : ٤١
(١٣٣) نفس المرجع ، ص : ٧٧
(١٣٤) نفس المرجع ، ص : ٣٠
(١٣٥) نفس المرجع ، ص : ٩٢
(١٣٦) نفس المرجع ، ص : ٩٦
(١٣٧) العلوي ، هادي ، مصدر مذكور ، ص : ٩٢
(١٣٨) حافظ ، السيد ، مرجع مذكور ، ص : ١١
(١٣٩) نفس المرجع السابق ، ص : ١٠٥
(١٤٠) العلوي ، هادي : مصدر مذكور ، ص : ٨٢
(١٤١) حافظ ، السيد : مرجع مذكور ، ص : ٩٥
(١٤٢) القهواجي ، البشير ، مرجع مذكور ، ص : ٩٥
(١٤٣) نفس المرجع السابق ، ص : ١٦
(١٤٤) نفس المرجع ، ص : ٢٢
(١٤٥) نفس المرجع ، ص : ٤٢
(١٤٦) حافظ ، السيد : مرجع مذكور ، ص :٧٧
(١٤٧) نفس المرجع ، ص :٨٠
(١٤٨) سلام ، رفعت : المسرح الشعري العربي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٨٦ ، ص : ٦٣
(١٤٩) دوار ، فؤاد : في النقد المسرحي ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص : ٣٤٤
(١٥٠) نفس المصدر ، ص : ٣٤٩
(١٥٢) عبد القادر ، فاروق: ازدهار وسقوط المسرح المصري، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ــ دمشق ١٩٨٣ ، ص ص ٤٩ــ٥٠
(١٥٢) القهواجي ، البشير : بيارق الله ، صفحة الغلاف عدد ٤ ، مرجع مذكور

قــراءة فى مسـرحية حــلاوة زمــان
أو
عـاشـق القاهــرة الحـاكـم بأمر اللّه
بقلم : محمـد المحـراوى

مـــقدمــــــة :

رافق نشأة* المسرح العربي الجنوح إلى استلهام التراث بتوظيف مواده وقصصه، لدى المسرحيين العرب في أعمالهم الإبداعية، وازدادت هذه الظاهرة حدة في العقود الأخيرة، خصوصا بعد أن أصبحت خاضعة لضوابط ومناهج سطرها المسرحيون العرب الذين فتحوا باب التنظيرات في المسرح العربي، منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين.

والخاصية التي يتميز بها المسرحيون العرب في توظيفهم للتراث في إبداعاتهم هي التعامل الانتقائي مع التراث، بالتركيز على الأحداث الجليلة في تاريخ الأمة العربية والإسلامية لإحياء مفاخرها وأمجادها. في هذا العصر الذي أصبح فيه العرب والمسلمون أمة مهزومة ومهلهلة، فيتم استحضار التراث لإثبات أن العرب كانوا في زمن مضى أسيادا ولم يكونوا عبيدا، لتكون الاستعادة للماضي المجيد بمثابة عقد مقارنة " بين الحاضر المتقدم للأخر وماضيه المتخلف من جهة، وبين الماضي المتقدم بالنسبة للذات العربية وحاضرها المتخلف من جهة أخرى."[٤٣٤]

هذا، كما يتميز التعامل مع التراث من قبل المسرحيين العرب بالاهتمام بالتاريخ غير الرسمي الذي مسته يد التشويه، كالثورات التي تقاد ضد الظلم والقمع، والموصوفة في كتب التاريخ بالفتن، كالثورة المعروفة بثورة الزنج على سبيل المثال. وأيضا يتم التركيز على ظاهرة الإعدامات التي كانت تنفذ في حق بعض الشخصيات المعارضة، بتهمة الإلحاد والردة. لهذا يلجأ المسرحيون إلى صياغة هذه الأحداث صياغة جديدة تحاول فضح الخفي، وإبراز الدوافع التي يرونها حقيقية وراء هذه الثورات والإعدامات،

(٤٣٤) محمد مسكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الوحدة، العدد ٩٤/٩٥، يوليو/ أغسطس ١٩٩٢، ص: ٩

والتي تكون دائما هي الانتفاض ضد الظلم والقمع الممارسين على أصحاب هذه الثورات المجوعين، أو تلك الإعدامات التي تمرر تحت يافطة الإلحاد والمساس بالمقدسات الدينية، والتي يكون الدافع الحقيقي إليها – حسب ما تبرزه الأعمال المسرحية – هي حب الحكام للسلطة، وخوفهم من أن تنفلت من بين أيديهم بسبب ما تقوم به تلك الشخصيات من فضح لهم، وتحريض للشعب ضدهم فيكون الحل هو إسكاتهم إلى الأبد.

ولا يحق للمتلقي أن يحاكم المسرحي بالصدق أو الكذب، لأنه ليس مؤرخا " فالعمل المسرحي يستقل عن المادة التاريخية، ويكون الحكم عليه بمدى توفيقه في إقناع المشاهدين أو القراء بأن الأحداث التي يعرضها أمامهم قد حدثت أو كان يمكن أن تحدث، فالإقناع هو الفيصل في هذا الموضوع."(٤٣٥)

والمسرحية التي نحن بصدد تحليلها تاريخية بامتياز. لذلك فإننا في تحليلنا هذا ركزنا على هذا العنصر. أي العودة إلى التاريخ لصياغة عمل إبداعي. وتوقفنا كذلك عند طبيعة اللغة الموظفة في هذه المسرحية. وخصصنا أيضا لما يسمى بالإرشادات المسرحية حيزا من هذا التحليل حتى لا يكون تحليلنا أدبيا صرفا.

١- توظيف التراث في مسرحية " حلاوة زمان" للسيد حافظ

لا يصعب على المتصفح "للريبرتوار" المسرحي العربي أن يقف عند حقيقة مهمة، تنطبق على المسرح العربي عموما، وفي جميع فتراته، منذ العروض الأولى التي كان يقدمها مارون النقاش وصولا إلى عروض المسرحيين المعاصرين.

وتتمثل هذه الحقيقة في الرغبة الجامحة للمسرحيين العرب في الامتاح من

---

(٤٣٥) د. سامح مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل، سينا للنشر، ط١، ١٩٩٢، ص: ٢٦

التراث من خلال استلهام مواده وقصه، سواء كان هذا التراث شعبيا أم رسميا.

ولم تكن العودة إلى التراث تتم من زاوية واحدة، كما لم تكن مواقف المسرحيين العرب من التراث واحدة. ولم تكن أيضا الأهداف والدوافع من وراء الارتماء في حضن التراث العربي واحدة. لكن بغض النظر عن ذلك، لن نكون مجانبين للصواب إذا قلنا إن العودة إلى التراث، كانت ولا تزال تمثل أسهل السبل وأيسرها- في نظر المسرحيين العرب، الأوائل منهم والمتأخرون، للبحث عن الهوية للمسرح العربي، وذلك في اعتبارهم أن هوية المسرح العربي تكمن في تميزه عن المسرح الغربي الذي يعتبر المعلم والأستاذ المتوفر على الأدوات والتقنيات والأفكار، التي تشكل أكسجين ومقويات المسرح العربي، إن لم نقل الغذاء الذي تتوقف عليه حياة أوموت هذا المسرح. وفي الوقت نفسه يعتبر الغول المخيف الذي يهدد هوية المسرح العربي بالإقبار لوقت طويل.

وفي خضم هذه التساءلات والإشكالات سنسلك سبيلا في هذه القراءة، نعتقد أنه سيجعلنا نتمكن من تقديم بعض الافتراضات – إن لم نكن من الجرأة في المستوى الذي يجعلنا نقول الأجوبة- بخصوص هذه التساؤلات بالنسبة للسيد حافظ، لا في مسرحياته كلها وإنما في المسرحية المستهدفة بالتحليل " حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله".

لقد عاد السيد حافظ في هذه المسرحية إلى حقبة تاريخية ضاربة في القدم. وهو ما يشي به عنوان المسرحية، حيث إن أحداث المسرحية لا تكاد تتجاوز الحقبة الزمنية التي استغرقها حكم الخليفة الثالث للدولة الفاطمية، منذ أن وسعت من رقعتها بضم مصر وبناء عاصمتها القاهرة، اللهم إلا بعض الإشارات في بداية المسرحية للتعريف بمدينة القاهرة. وهو ما استدعى الوقوف عند بعض الأحداث البارزة في تاريخ الدولة الفاطمية كذلك، والمرتبطة بتأسيس القاهرة، أو الإشارة التي تنتهي بها

المسرحية عند إعلان " الظاهر بالله" الخليفة الجديد بعد وفاة " الحاكم بأمر الله" عن بعض قراراته، وذلك في النهاية الثانية المقترحة. ولكن هذه الإشارات مقتضبة وموجزة، كان إيرادها لغاية واضحة، سنقف عندها أثناء التوسع في التحليل. لذلك فلا مانع من القول إن الفترة التي قضاها "الحاكم بأمر الله" في الحكم، تشكل مسرح الأحداث من البداية إلى النهاية في هذه المسرحية.

ولتجنب السقوط في الأحكام المتسرعة والنتائج غير المنطقية، ارتأينا في هذا الجانب من القراءة اتباع خطة منهجية محكمة تقوم على محطتين:

أ – قراءة في مضامين" حلاوة زمان":

تتسيج أحداث مسرحية "حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله" ووقائعها بسياج زمني محدد، ويحتضنها مكان محدد. وشخصياتها أغلبها واقعي كما توحي بذلك أسماءها ووظائفها. وأغلبها أيضا قد أسهبت الكتب التاريخية في وصفها والتعريف بسيرها، الشيء الذي يجعل أي تأويل للمسرحية لمحاولة إسقاطها على الحاضر نوعا من المجازفة التي لن تتحقق دون لي عنق الزجاجة كما يقال.

تبدأ المسرحية بظهور مجموعة من المؤرخين العرب القدماء على الركح، وقد شرعوا في مستهل المسرحية بتقديم نبذة عن حيثيات تأسيس مدينة القاهرة، والإشارة بشكل موجز إلى الخليفتين" المعز لدين الله" و" العزيز بالله" جد وأب " الحاكم بأمر الله". وقد اعتمد المؤلف تقنية المسرح داخل المسرح التي يقوم بها في النص المؤرخان المشهوران ابن

سعيد الأندلسي والناصري. فعندما يعمد هذان المؤرخان إلى ذكر بعض خصال وأفعال أحد الخلفاء الفاطميين الذين قد مر على وفاتهم فترة زمنية غير يسيرة،على زمن الحكي، كثيرا ما يتوقف الحكي ويقوم أولئك الخلفاء المحكي عنهم بتقديم أنفسهم من خلال بعض الممثلين. وبوصول ابن سعيد والناصري إلى عهد الخليفة " الحاكم بأمر الله" الذي يشكل موضوع

المسرحية، يتركان العنان لشخصياتهم المتعددة لتقديم عهد الخليفة" الحاكم بأمر الله" بمختلف تناقضاته وصراعاته.

وتأكيدا لحضور تقنيتي الحكي والمسرح داخل المسرح في بداية هذه المسرحية التي بين أيدينا نقتبس النصين الآتيين:

– مؤرخ ٤ : قال المعز لدين الله الفاطمي لجوهر الصقلي:

(ضوء على المعز لدين الله الفاطمي)

– المعز: يا جوهر لتدخل مصر من غير حرب.. وتبني مدينة تسمى القاهرة لتقهر الدنيا.

– جوهر : يا سيدي إني أفكر في تسميتها المنصورية"[٤٣٦]

– الناصري: وعندما انتهى تكوين وإنشاء العاصمة القاهرة وانتهى بناء قصورها ومسجدها الجامع الأزهر ودخل المعز القاهرة عاصمته الجديدة في أوائل رمضان قال للناس :

– جوهر الصقلي: (يرتدي العمامة ويصبح المعز لدين الله الفاطمي) أنا المعز لدين الله الفاطمي جئت لمصر لا زيادة في الملك أو المال وإنما رغبة في الجهاد ونصرة المسلمين، وإقامة الحق والسنة"[٤٣٧]

قلنا في البداية إن أحداث المسرحية ووقائعها- زمنيا- مسيجة بسياج محدد، لأن الفترة الممتدة من ٤٨٦هـ إلى ٥١١هـ وهي فترة حكم الخليفة " الحاكم بأمر الله"، إلى تشكل الوعاء الزمني لأحداث المسرحية.

أما فيما يخص المكان المحتضن لأحداث المسرحية، فهو موزع بين فضاءين اثنين : قصر الخلافة، وحي امبابة ولاسيما دكان فتحي محل الشواء.

وتجدر الإشارة إلى أن المسرحية تقوم على فصلين، يعمدان إلى تتبع

---

(٤٣٦) – السيد حافظ، حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله، مركز الدلتا للطباعة، د.ت الطبع، ص: ٦

(٤٣٧) – المرجع نفسه، ص: ١٠

الشخصية المحورية " الحاكم بأمر الله" مذ اليوم الأول من حكمه إلى أن تلفظ أنفاسه الأخيرة، لأن " الحاكم بأمر الله" يشكل بؤرة الأحداث الدرامية في هذه المسرحية. فهو يمثل المحور الذي تتلاقى عنده وتفترق جميع الشخوص. فهي جميعها تمتلك موقفا من شخص " الحاكم بأمر الله"، تسعى بحسب قدراتها إلى تجسيده، إما من خلال الدعاء بأن يديم الله في حياته والتوق إلى الجلوس بين يديه، وإما من خلال عقد المؤامرات والدسائس في الخفاء من أجل الإطاحة بحكمه.

وتركز المسرحية بشكل أكثر على علاقات " الحاكم بأمر الله" برجال الدولة وبرعيته وبأهله، فتصور بشكل دقيق صرامته وقساوته على كل معتد سولت له نفسه مخالفة الأوامر، أو سولت له استغلال منصبه للسطو على أموال الشعب. كما تصور زهده وتقشفه، وإيمانه القوي، وكذلك اختلاطه بالرعية والاستماع إلى شكاواهم، وغير ذلك من الأمور التي تظهر الخليفة بمظهر الحاكم العادل والمؤمن القوي، ولم يكلف السيد حافظ نفسه عناء تطعيم مسرحيته بأحداث سياسية كانت تحدث في الدولة الفاطمية المترامية الأطراف، كالفتن التي كانت تشتعل في الشام و طرابلس، لاسيما ثورة أبي ركوة التي كادت أن تطيح بالدولة الفاطمية كما تذكر الكتب التاريخية.

فالمسرحية لا تتحدث عن عهد خلافة " الحاكم بأمر الله" برمته، بل تتحدث – وإن قلنا إن هذا العهد يشكل الوعاء الزمني لأحداث المسرحية– عن أحوال القاهرة وحاكمها وأهلها زمن الخليفة " الحاكم بأمر الله".

ب– الكيفية التي تعامل بها السيد حافظ مع التراث فى"حلاوة زمان":

إذا كان التراث أهم مصدر يستهوي المبدعين المسرحيين، فإن الكيفية التي يتم بها توظيف التراث في الأعمال المسرحية تختلف من مسرحي إلى آخر، بل حتى من عمل مسرحي إلى آخر للمبدع الواحد، وذلك بسبب اختلاف الرؤية التي ينظر بها إلى التراث، وبسبب اختلاف الخلفية الأيديولوجية والفكرية لأي مبدع، و بسبب اختلاف الأهداف أيضا من وراء

استحضار التراث من عمل مسرحي إلى آخر.
لكن هذا الاختلاف والتعدد لا يمنعنا من تحديد ثلاثة مواقف من التراث لدى المسرحيين العرب وهي :
*- اللجوء إلى التراث (خصوصا التاريخ) بقصد التفاخر بالأمجاد، أمام ما أصبح يعيشه المجتمع العربي من فساد في جميع القطاعات. فكانت العودة إلى التاريخ السلاح الوحيد في أيدي المسرحيين العرب لإبراز كيف أن التخلف صفة طارئة على المجتمع العربي، ولم تكن ملازمة له.
* إعادة تفسير بعض الأحداث التاريخية من منطلقات جديدة، وفق خلفيات أيديولوجية معينة ينطلق منها الكتاب، وإعادة كتابة التاريخ بسبب شعور رجال المسرح " بأن المؤرخين لم يكونوا أمناء في (كتابتهم التاريخية لأسباب سياسية ودينية ومذهبية، وأغراض خفية"[٤٣٨].
* التعامل مع التراث باعتباره مادة خصبة لاستقاء مواقف وأبعاد يتم إسقاطها على الحاضر. وهنا يصبح التراث مجرد رموز لتناول قضايا معاصرة.
وفيما يخص "حلاوة زمان"، فيمكن أن نقول إنها تندرج ضمن المستوى الثاني في التعامل مع التراث. فالسيد حافظ عاد إلى العهد الفاطمي، وخاصة المرحلة التي حكم فيها " الحاكم بأمر الله"، ليرفع الضيم عن هذه الشخصية التي طالما تصدت لها أقلام المؤرخين والمبدعين بالسب والتجريح، وليعيد الاعتبار إليها من خلال التركيز على الجانب الخيّر فيها، كما يقول في أحد النصوص التي صدر بها مسرحيته.
ولم يكن السيد حافظ هو أول من جعل "الحاكم بأمر الله" موضوعا لعمل مسرحي، بل سبقه في ذلك مسرحيون عرب آخرون وعلى رأسهم علي

(٤٣٨) - محمد عزام، توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر، مجلة الوحدة، مرجع سابق، ص: ٧٠

أحمد باكثير، وإبراهيم رمزي. إلا أن جل المبدعين في مختلف مجالات الإبداع نظروا إلى " الحاكم بأمر الله" باعتباره خليفة شاذا ومجنونا، وصاحب القرارات الطريفة و المثيرة للدهشة والضحك. وجاء السيد حافظ ليكسر هذا التقليد، ويقدم هذا الخليفة في صورة مختلفة تماما.

" الحاكم بأمر الله" من أغمض الشخصيات التاريخية التي تتضارب حولها الأخبار، إلى درجة يمكن معها الوقوف عند صورتين متناقضتين له، إحداهما يظهر فيها قاتلا، وسفاكا للدماء، ومجنونا وملحدا...، والأخرى يظهر فيها حاكما عادلا محبا لشعبه، مؤمنا صادق الإيمان، وزاهدا عن ملذات الدنيا...، يتناوله بعض المؤرخين بالمدح والثناء، ويرفعوه " إلى ذروة المجد، بينما يتناوله الآخرون بالنقد والتجريح والطعن في نسبه وشخصيته بما يتنافى والآداب والأخلاق."(٤٣٩)

وهذه المسرحية التي بين أيدينا تظهر "الحاكم بأمر الله" في الصورة الثانية. فمنذ صغره وعلامات الفطانة والذكاء والعدل تظهر عليه من خلال أفعاله، إذ وهو لم يتعد الخامسة عشر من عمره والسنة الرابعة في حكمه، أقدم على فعل خطير ومهم، يتمثل في إعدام أحد أبرز رجال الدولة وأكثرهم نفوذا هو برجوان. فبعد انتشار خبر الإعدام بين الناس، سمعت زغاريد وشوهدت جموع تجري في الشوارع فرحة ومرددة الخبر، ونسمع الحوار الآتي :

" فتحي : الله أكبر.. الله أكبر.. الحاكم ظهرت علاماته وكراماته وقتل الوصي الظالم. الحاكم ظهر رقصني يا جدع.. أرقص يا قسام يا ملك الشام.(...)

فتحي : الحاكم مش عبيط ولا مجنون الحاكم عدل.

---

(٤٣٩) – عارف تامر، الحاكم بأمر الله: خليفة– إمام– مصلح، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت،ط١ ١٩٨٢، ص:١٧.

قسام : مع أنه صغير السن فهم أن الوصي ظالم دا سبق آوانه. عبقري من وادي عبقر"(٤٤٠).

وتمضي المسرحية على هذا النهج في سبيل إبراز عظمة هذه الشخصية، إذ في جميع سلوكها، تمثل المثل والقدوة لكل الحكام الذين تتمناهم الشعوب المستضعفة، باستثناء بعض مواقفه التي يبدو فيها صارما، وقاسيا أكثر من اللازم، وكذا انسياقه وراء إغراءات المغنية اللعوب الفائقة الجمال " عزيزة"، ليكفر بعد ذلك عن ذنبه بإعدامها، وإعدام آلاف من الراقصات اللائي اعتبرهن سبب البلاء وانتشار الفساد.

هكذا إذن، حاول السيد حافظ أن يعيد الاعتبار " للحاكم بأمر الله" الذي شغل الدنيا على مر العصور، إلى أن نسجت حوله الحكايات والأساطير والمستملحات والنوادرو فقد حرص السيد حافظ على جعل أحداث المسرحية ووقائعها متصلة بالمرحلة التاريخية لحكم " الحاكم بأمر الله"،إذ تبدأ ببعض الإشارات التاريخية إلى " المعز لدين الله" و" العزيز بالله"، لأن الأول هو مؤسس القاهرة، والثاني هو المساهم في توسيع بنيانها. وهذه المسرحية تشكل القاهرة بالنسبة إليها الفضاء المحتضن لأحداثها. لذلك كانت الإشارة إلى تاريخ القاهرة أمرا مهما رغم الإشارة الأخيرة في المسرحية إلى " الظاهر بالله" الذي تولى الخلافة بعد " الحاكم بأمر الله"، وأصدر مجموعة من القرارات التي تحيل إلى أن ما بناه " الحاكم بأمر الله" في خمس وعشرين سنة، قد هدمه ابنه في ظرف وجيز، ولم يكن فيه الشعب قد صدق بعد نبأ اغتيال خليفتهم. ونقرأ في المسرحية:

" الظاهر: أمرنا بفتح الخمارات وشرب الخمر.. وعودة بيع العبيد.

(فى بقعة ضوء مع المنادي)

فتحى : ما تقولش مات

---

(٤٤٠) - السيد حافظ، " حلاوة زمان" م. س، ص: ٢٤

قسام : ما تقولش الحاكم مات.

فتحى : الحاكم متخفي وحيرجع تاني."(٤٤١)

ونقرأ فى المسرحية أيضا بعض المقاطع التي تشير بما لا يدع مجالا للشك إلى الهدف من الكتابة عن "الحاكم بأمر الله" : الهدف الذي أشرنا إليه سابقا، وهو رفع الضيم عن هذه الشخصية، ومحاولة إعادة الاعتبار إليها. ونفهم من تلك المقاطع أن تطبيقه العدل بالكيفية التي دفعته إلى تطهير الدولة الفاطمية من آلاف المفسدين والظالمين بقطع رؤوسهم ومصادرة أموالهم ووضعها في بيت المال ليستفيد منها الفقراء، هو ما جعل المؤرخين – الذين هم في أغلبهم يمثلون أقلاما مأجورة– يشوهون حقيقة " الحاكم:

" شهبندار التجار: (يضحك) الحقائق لا يكتبها التاريخ والحقيقة دائما مجهولة، أموالنا التي أخذتها منا هي التي ستحرقك أموالنا تكتب التاريخ كما نهواه نحن وكما نراك نحن... سنجعل الكتاب ينكلون بك تنكيلا (يضحك الجميع) "(٤٤٢).

أخيرا أشير إلى أن السيد حافظ إذا كان قد انبرى للدفاع عن " الحاكم بأمر الله"، فإنه أساء بالمقابل إلى ابنه " الظاهر بالله" الذي قدمه في آخر المسرحية على أنه بمجرد وفاة أبيه سارع إلى فتح الخمارات، وإلى الأمر بشرب الخمر والعودة إلى المتاجرة بالعبيد. فربما سيأتي مسرحيون آخرون مستقبلا ينبرون للدفاع عن " الظاهر بالله" من خلال ما لحقه من إساءة من لدن السيد حافظ، وإن كان هو لم يقصد الإساءة إليه بقدرما أراد إبراز" الحاكم بأمر الله" رجلا شاذا في مجتمعه، فيما يخص تطبيق العدل والقضاء على الفساد. فقد انقلب الأمر. فالشاذ هو الذي يصر على تطبيق

---

(٤٤١) – المرجع نفسه، ص: ١١٧

(٤٤٢) – السيد حافظ، " حلاوة زمان" م. س، ص: ٩٨

العدل والقضاء على الفساد في زمن كان آخر ما يفكر فيه الحكام هي هذه الأمور.

د- اللـــــــغة:

أثارت طبيعة اللغة في مختلف المجالات الإبداعية - وبشكل أكثر حدة في المسرح- في الوطن العربي زوبعة من ردود الأفعال. خصوصا بعد أن ظهرت ثلة من المثقفين والمسرحيين، يدعون إلى استعمال العامية من أجل تحقيق تجاوب أكثر مع الجمهور، والتمكن من الالتحام بقضايا الطبقات الشعبية وهمومها. وهذا ما أثار حفيظة كثير من المثقفين والمبدعين الذين يزعمون أنهم يتحركون من منطلق الدفاع عن لغة الضاد: لغة القرآن، وأن اللغة الإبداعية يجب أن تحافظ على صفائها وجمالها من خلال المحافظة على فصاحتها.

أما السيد حافظ في هذه المسرحية، فقد وظف اللغة بشكل زاوج فيه بين العامية والفصحى، وذلك بحسب ما يستدعيه المقام. فثقافة الشخصية وموقعها الطبقي هو ما يحدد اللغة التي تتواصل بها الشخصية. كما تساهم الفضاءات والأمكنة هي الأخرى في تحديد طبيعة اللغة التواصلية. فالحي الشعبي امبابة ليس هو قصر الخلافة. وهكذا نجد " الحاكم بأمر الله" عندما يكون في دكان فتحي بأحد الأحياء الشعبية في القاهرة، يتخلى عن الفصحى ويشارك جلساءه الحديث بالعامية. وفي هذا دلالة على حب الخليفة لشعبه، فينزل إلى مستواهم، ومن ثم يزول بينه وبين رعيته حاجز الرهبة والخوف، فيتجرأ الجميع على الإفصاح عن مواقفهم أمامه.

جـــــ - الإرشادات المسرحية:

إن النصوص المسرحية الحديثة تلجأ إلى ما يسمى بالإرشادات المسرحية، أو المعينات الركحية بشكل لافت. وهذه المعينات تقوم بوظائف متعددة. وقبل الوقوف عند أهم تلك الوظائف من خلال مسرحية "حلاوة زمان"، أشير إلى أن أهم دور تقوم به هذه المعينات هو جعل المتلقي يستحضر في

ذهنه – وهو يقرأ النص المسرحي- كيفية اشتغال الحكاية على الخشبة المسرحية أثناء العرض، خاصة إذا كان المؤلف يجمع بين التأليف والإخراج.

والمتصفح للمسرحية التي نحن بصدد تحليلها، سيجد عددا هائلا من المعينات الركحية التي تعج بها المسرحية. وبالوقوف عندها وقفة تفحصية تحليلية، يمكن تحديد أهم وظائفها فى سبع :

تأثيث الركح : أي تحديد مواصفات الديكور والسينوغرافيا فوق الخشبة المسرحية. ومن بين الإشارات التي تقوم بهذه الوظيفة- وهي كثيرة جدا- نجد ما يلي :

– " في مكان مرتفع على المسرح وأمامه مجموعة من العمائم"[(٤٤٣)]

– " يتغير الديكور إلى حي امبابة.. دكان كتب عليه محل الشواء لصاحبه فتحي صاحب الآداب.. يجلس بجوار المحل قسام التراب يشرب الشيشة.. بعض الناس تشتري وتمشي.. مصباح كبير معلق أمام الدكان" [(٤٤٤)]

– " تخرج الناس تحمل رقعة جلد مكتوب عليها الشكاوى وتلتف حول الخليفة"[(٤٤٥)]

١- تقديم تصور حول حركة الممثلين فوق الخشبة المسرحية، والإشارات التي تقوم بهذه الوظيفة كثيرة، نذكر:

– " ناس تجري يمينا ويسارا"[(٤٤٦)]

– " يجري خارج المسرح"[(٤٤٧)]

ابن عمار يدخل في صراع بالسيف مع برجوان..حتى يهرب ابن عمار

(٤٤٣) – السيد حافظ " حلاوة زمان" م.س، ص: ١٠

(٤٤٤) – المرجع نفسه، ص: ١٨

(٤٤٥) – المرجع نفسه، ص: ٢٨

(٤٤٦) – المرجع نفسه، ص:٢٤

(٤٤٧) – المرجع نفسه،ص: ٨٧

من أمامه"[٤٤٨]

٢- تحديد الإنارة: يركز السيد حافظ على الإنارة بشكل كبير نظرا لما تقوم به من تحديد للأزمنة، لأن أحداث المسرحية تقع في الليل والنهار والفجر والظهر...

وهو الأمر الذي يتطلب تغيير مستويات الضوء. ونذكر أيضا ثلاثة أمثلة من المعينات الركحية الواردة في المسرحية التي تقوم بهذه الوظيفة:

- " الاثنان في بقعة ضوء"[٤٤٩]

- " شوارع القاهرة عند دكان شواء الأزرق ليلا..الأضواء خافتة.. صوت الكلاب" " ضوء الفجر"[٤٥٠]

- "على المسرح ظلام شديد بقعة ضوء على شهبندار التجار وابن دواس وابن حسيب شاب صغير"[٤٥١]

٣- تقديم تصور حول لباس الشخصيات:

- " يدخل رجل يخلع ملابسه في الطريق متجها للحمام" [٤٥٢]

- " الحاكم لا يرتدي ملابس تنكرية"[٤٥٣]

- "يدخل الحاكم بفوطة على رأسه وملابس متواضعة على جسده"[٤٥٤]

تحديد طبيعة الكلام: أي هل هو صراخ أو همس أو خطاب إلى غير ذلك، ونمثل لذلك بما يلي:

-" في تابلوه استعراضي غنائي ينادي أهل حي امبابة يا ناس..."[٤٥٥]

---

(٤٤٨) - المرجع نفسه، ص: ١٤
(٤٤٩) - السيد حافظ" حلاوة زمان" م.س، ص: ١٤
(٤٥٠) - المرجع نفسه، ص: ٦١
(٤٥١) - المرجع نفسه، ص:١٠٨
(٤٥٢) - المرجع نفسه، ص: ٣٧
(٤٥٣) - المرجع نفسه،ص: ٢١
(٤٥٤) - المرجع نفسه، ص:٤٩
(٤٥٥) - المرجع نفسه،ص: ٢٧

-" فتحي وقسام يتقدمان ويهمسان"(٤٥٦)

-" تتحدث بالفصحى.. تتوحد الأرواح"(٤٥٧)

تحديد تموضع الممثلين فوق الخشبة المسرحية:

-" يظهر غين على المسرح وهو رئيس الشرطة وخلفه جرجاني مساعده"(٤٥٨)

-" يخرج إلى المستوى الثاني يصعد إلى سور القلعة"(٤٥٩)

- " يتجه للنافذة" " أو إلى صالة الجمهور"(٤٦٠)

توزيع الأدوار على الممثلين: يلجأ السيد حافظ أحيانا عندما يريد إبراز شخصية جديدة في الأحداث، إلى تحديد الممثل الذي سيؤدي دور هذه الشخصية، والذي يكون بطبيعة الحال قد مثل دورا آخر، أو لا يزال يمثل دورا ما، فيقوم بدورين وربما أكثر، و مثال ذلك:

- "يدخل أربعة من العبيد ويحملون العزيز مصابا والذي يمثل دوره - جوهر الصقلي"(٤٦١)

-" ابن سعيد والناصري يمثلان مع الشخصيات"(٤٦٢)

-" يمثله الشاب الذي مثل دور الحاكم صغيرا"(٤٦٣)

---

(٤٥٦) - المرجع نفسه،ص: ٢٠
(٤٥٧) - المرجع نفسه، ص: ٩١
(٤٥٨) - المرجع نفسه، ص: ٤٣
(٤٥٩) - حلاوة زمان، ص،٤٣
(٤٦٠) - المرجع نفسه، ص: ٥١
(٤٦١) - المرجع نفسه، ص: ١١
(٤٦٢) - المرجع نفسه، ص:١٢
(٤٦٣) - المرجع نفسه، ص:٧٤

الخـــــــاتمـــــة :

يغلب على " حلاوة زمان" للسيد حافظ الطابع الكلاسيكي، خصوصا فيما يتعلق بوحدة كل من الحدث والزمن والمكان. كما نلمس فيها تلك الخاصية المعهودة في المسرحيات الكلاسيكية المتمثلة في نمو الأحداث في اتجاه واحد، بموازاة مع التسلسل الزمني المتصاعد، إذ تبدأ بحدث يتمثل في تقليد " الحاكم بأمر الله" منصب الخلافة بعد وفاة أبيه " العزيز بالله"، فيمضي في النمو إلى أن يبلغ الذروة، ثم ينتهي إلى حل يكشف عن عظمة الشخصية التاريخية موضوع المسرحية.

لكن بجانب ذلك تحضر بعض تقنيات الاتجاهات المسرحية الحديثة، من قبيل تقنية السرد، وكذا تقنية أداء الممثل الواحد لأكثر من دور، وتقنية المسرح داخل المسرح...،وهي كما هو معروف، قد وظفتها بعض الاتجاهات المسرحية الغربية الحديثة، وإن كان التراث العربي الشعبي يزخر بالكثير منها، وهو الأمر الذي جعل المسرحيين العرب لا يرون حرجا في الاستفادة منها، بموازاة مع دعوتهم إلى البحث عن صيغة مسرحية عربية الهوية.

لائحة المصادر والمراجع

- الكتب :

١- د. سامح مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل، ط١، ١٩٩٢.

٢- لسيد حافظ، حلاوة زمان أو عاشق القاهرة الحاكم بأمر الله، مركز الدلتا للطباعة، د.ت.ط

٣ - عارف تامر، الحاكم بأمر الله: خليفة- إمام- مصلح، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت ط١، ١٩٨٢.

المجلات :

١- العربي، العدد ٤٧٧، فبراير ١٩٩٦:

٢- حوار بين أحمد عنتر مصطفى وسعد الدين وهبة.

٣- الوحدة، العدد ٩٤/٩٥، يوليو/ أغسطس ١٩٩٢:

٤- مقال لمحمد عزام: توظيف التراث في المسرح العربي الحديث والمعاصر.

٥- مقال لمحمد مسكين: المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية.

أفق الحداثة
في مسرح السيد حافظ
بقلم : د. مصطفى رمضانى

يعد المبدع المسرحي السيد حافظ من أكثر المسرحيين العربي حضورا في المشهد المسرحي ذي الطبيعة التجريبية. فحين نستقرىء الريبرتوار المسرحي العربي أفقيا، يسترعي انتباهنا توا تربع هذا المبدع على عرش التجريب، سواء على مستوى الكم أم على مستوى الكيف. فقد أبدع ما يقارب المائة عمل مسرحي وقصصي وروائي استحضر فيها كلها مختلف الأساليب الفنية والاتجاهات الدرامية الحديثة والمعاصرة. ولكنها جميعا تظل وفية لمبدإ التجريب، منذ أن كتب مسرحية الصدامية " كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى" سنة ١٩٧١، بعد أن احترق بمرارة هزيمة حزيران، شأنه في ذلك شأن كبار المثقفين العرب الذين اعتبروا كتاباتهم السابقة مسئولة بشكل أو بآخر عن فعل التمهيد لتلك الهزيمة، نظرا إلى أنها لم تكن تحمل فعل التنبؤ كما يقتضي ذلك الإبداع الحق: الإبداع الذي يستشرف المستقبل ويعري الواقع ولا يهادن.

من هنا كان لا بد من كتابة مغايرة: كتابة مستفزة وغير مهادنة، سواء في نوعية الوعي الذي ينطلق من رؤية حداثية إلى الواقع العربي المهزوز، أم في تكنيك الكتابة وأسلوب التواصل مع المتلقي. بمعنى أن الوضع كان يقتضي البحث عن شعرية مغايرة تراهن على التجريب في اتجاه حداثة حقيقية.

ولسنا بحاجة إلى التذكير بأن التجريب في المسرح العربي آنئذ كان موصولا بإشكالية التأسيس، إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تأخر المسرح العربي في ممارسة المسرح بالمعنى المتعارف عليه عالميا أولا، وإذا ما أقررنا أن التجريب بوصفه إجراء لم يبدأ في الساحة العربية إلا بعد اطلاع العرب على التجارب المسرحية الغربية بعد أواسط الخمسين من القرن الماضي ثانيا. لذا، نقر بكل بساطة أن المبدع المسرحي العربي حين يجرب الأشكال الدرامية من منطلق الحداثة، إنما يكون بصدد القيام بفعل التأسيس، نظرا لغياب القاعدة الجمالية الأصل التي يمكن أن تكون منطلقا

أو قاعدة لفعل التجاوز الذي هو سمة أي تجريب.

والسيد حافظ يعي جيدا هذا المعطى الذي هو في جوهره معطى إيبستمولوجي. لذلك فهو يراهن على مستويين لتحقيق هذا البعد التجريبي الحداثي في مسرحه. وأعني بهما مستوى الكم والكيف معا. فوفرة الإنتاج سبيل للانتقال من مرحلة الكم إلى مرحلة الكيف. و لا يمكن معاينـــة أثـــر التجريب المسرحي بالملموس إلا ضمن ريبرتوار يبـــرهن علـــى نجاعـــة التجربة في إطار التعدد والتنوع.

ولعل نظرة سريعة إلى الريبرتوار المسرحي للمبدع السيد حافظ، يؤكد هذا الغنى وذلك التعدد. فهو كاتب عايش مراحل الانتكاسات العربية، وعاين مرارة التناقضات الاجتماعية التي أفرزت كتابات غاضـــبة أحيانـــا، ويائسة حينا، وحالمة أحيانا أخرى. وبين الغضب و اليأس والحلم، تستمر الكلمة الصادقة مبشرة بكل القيم التي تدعو إلى إنسانية الإنسان، وحيوية الحياة، وما إلى ذلك بما يؤمن به كل مبدع ملتزم و جاد وأصيل.

والسيد حافظ من طينة الكتاب الذين راهنوا على الكتابـــة، فـــي زمن تضاءلت فيه قيمة الكلمة، بسبب كثرة الإحباطـــات، واتســـاع رقعـــة الخيانات، وتفشي ظاهرة التسيب الثقافي و الفني. فهو المرابط في رحاب الكلمة: يكتب في صمت و تواضـــع، بعيـــدا عـــن الأضـــواء و" الطبـــول الخرساء"؛ لأنه يؤمن بأن الأصيل سيظل أصـــيلا، وإن تعـــددت الأقنعـــة، وتنوعت أساليب الزيف والدجل..

لأجل ذلك، نجده يراهن على التجريب لتحقيق فعل الاختـــراق. وهي صفة لازمته في كل الأجناس الأدبية التي مارسها: درامـــا ومســـرحا وسردا الإبداع، باعتبار أن الإبداع الأصيل هو الذي يخترق كل الحـــواجز، ليصل إلى المتلقي في كل مكان و في كل زمن. وحين نقرأ نصوص السيد حافظ، نحس بهذه الصفة، لأنه يكتب للإنسان دون مراعاة لمكانه أو زمنه،

تماما كما عند كبار المبدعين الخالدين الذين يخترقــون فعلـــي الـــزمن و المكان بما أوتوا من قوة التأثير بالإمتاع و الإقناع.

وأكيد أنك حين تقرا ذلك الريبرتوار الثري للمبدع السيد حـــافظ تحس بتلك السمة التي يراهن عليه كل المبدعين: سمة قوة التـــأثير، لأن نصوصه فعلا تمتلك القدرة على الإمتاع والإقناع. فهي نصوص تجمع بين شعرية اللغة بطابعها الانزياحي، وبين حس بناء الشخصـــيات، وتركيـــب الأحداث وتنوعه وغناها؛ فضلا عن الأسلوب العجائبي الذي هو نتاج خيال خصب، وذكاء و موهبة أصيلة... وهي كلها أمور تبرهن على مدى غنـــى هذه التجربة الإبداعية التي تشكل حالة خاصة في المسرح العربي، حـــري بأن يليها النقد ما تستحقه من عناية. فهي تجربة غنية بمكوناتها الأدبية و الجمالية والتقنية. وسيجد فيها الدارس ما هـــو قمـــين بإغنـــاء التجربـــة المسرحية العربية: إبداعا و نقدا.

وأكيد أن هذا الغنى هو الذي كان وراء اهتمام النقاد في مشـــرق الوطن العربي ومغربه بكتابات السيد حافظ عامة، وبكتاباته المسرحية على وجه الخصوص. بل إن هذا الغنى نفسه هو الذي أهل نصوصه المسرحية لتكون مادة للدرس الجامعي الأكاديمي في مستواه العالي.

فمن خلال البحث في إشكالية التجريب في المســـرح العربـــي – الذي هو أحد محاور كثير من المختبرات ووحدات البحث العلمي للدراسات العليا في بعض الجامعات العربية–، يجد الباحث الأكاديمي نفسه مدعوا إلى الوقوف عند تجربة السيد حافظ المسرحية للبحث عن الأسس الجمالية فيها باعتبارها نموذجا للتجريب، على غرار ما نلمسه في رواياته الطـــردة تباعا بتقنياتها الحداثية التي تستفيد من مختلف الأجناس الأدبية والفنيـــة، بل ومن حقول معرفية أخرى بعيدة عن الأدب. وهذا مـــا يؤهلهـــا لتكـــون إبداعات صدامية تستفز المتلقي، وتدفعه إلى إعادة النظر في كيفية قراءة مثل هذه المتون التي نقول عنها بكل بساطة: إنها متون حداثية بامتياز.

مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش"
بين النص والعرض

بقلم : ثوريا ماجدولين ـ المغرب

مقدمة :

يختلف فن المسرح عن باقي الأجناس الأدبية في كونه لا يقف عند حدود النص المكتوب، بل هو لا يكتمل إلا بوجود عناصر أخرى فنية وتقنية كالديكور والملابس والإضاءة والإكسسوارات والموسيقى والتشخيص... فهذه العناصر الجمالية هي التي تشكل الصورة النهائية للكتابة المسرحية. كما أن أي قراءة نقدية تتوقف عند حدود النص المكتوب في المسرحية تظل مجرد مشروع، في انتظار مشاهدة العرض. من هنا تكون قراءتنا لمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" للسيد حافظ، مجرد مشروع قرائي يتوخى الكشف عن المكونات الفكرية والجمالية وبنية التناص التي تتحكم فيهما، وعناصر الكتابة السينوغرافية للنص، دون أن يدعي الإلمام بكل ما تستحقه هذه المسرحية من أهمية.

وهذه المسرحية هي من الإنتاجات الأخيرة للسيد حافظ، الكاتب المصري الذي أغنى الريبيرتوار المسرحي بعطاءات متميزة،في القصة والمسرحية. وقد حاز على جائزة أحسن مؤلف لعمل مسرحي موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية "سندريلا"سنة ١٩٧٣. وهو يعتبر المسرح أداة لتغيير المجتمع، حيث تعكس أعماله واقع وطموحات الطبقة الدنيا في المجتمع ورغبتها في تحسين واقعها.

وقد استفاد السيد حافظ من دراسته العلمية في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس، مما أهله لاستيعاب دور الفرد في المجتمع، واستيعاب تحولات العصر التي عبر عنها في مسرحياته المجسدة لآلام وآمال المقهورين والمظلومين، فكان بذلك شاهدا على عصره. يقول عن نفسه: "أنا من الفنانين القلقين...أنا أبحث عن شكل مسرحي جديد مع جيلي وجيلي كله مظلوم...نحن نبحث عن الجمهور الجديد..حينما ظهرت أعمالنا، اصطدمت بالزعماء المبدعين وقادة الفكر المثبتين...نحن نطالب بتجديد المسرح

العربي..." (٤٦٤)

والسيد حافظ كاتب جريء، يهتم بقضايا الإنسان المعاصر ويحاول أن يكشف معاناته السياسية والاجتماعية، ويعري الجراح التي تخلفها هذه المشاكل على الذات الإنسانية، ويبرز أثر مادية العصر وعدم الاهتمام بالجانب الروحي، وما يخلف ذلك من أثر بليغ على الإنسان المعاصر. كما أنه من الذين فهموا التراث واستوعبوه ووظفوه باقتدار في أعمالهم المسرحية، حيث عمل على تسخيره لخدمة القضايا الإنسانية التي يناقشها في مسرحياته من خلال اعتماده على التجريب لأن التجريب وحده كفيل بأن يضمن له التجديد الذي يصبو إليه.

والتجريب الأدبي والدرامي كما يقول المرحوم محمد الكغاط : " عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة، وإثارة أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للخطاب والتواصل.

ويتجلى التجريب في مسرحيته هذه بشكل واضح من خلال التمرد والثورة على المفاهيم الجاهزة والثابتة في المسرح، إن على مستوى المضامين التي تتوزع بين المحور الاجتماعي والمحور السياسي والمحور الوطني، أو على مستوى طريقته في التعبير التي تستفيد من الإضاءة والديكور والاكسسوارات، وكل ما يوظف في العرض المسرحي لإعطائه طابعا خاصا.

الفكري والجمالي وبنية التناص :

يقوم السيد حافظ في هذه المسرحية باستدعاء التراث من خلال الرمز التاريخي القوي : صلاح الدين الأيوبي. غير أنه يفكك هذا الرمز من خلال

---

(٤٦٤) السيد حافظ – الأشجار تنحني أحيانا تسع مسرحيات تجريبية – مطبعة الفتح – القاهرة –١٩٩٢– ص٢٩٨–٢٩٩.

تحليله الخاص للتاريخ، ومن خلال استدعاء شخصيات أخرى اتخذت صورة الرمز، كالقاضي والوزير والأديب والتاجر والمرأة والأراجوز، مستعينا بعنصر آخر من التراث المسرحي هو"خيال الظل".خيال الظل كما نعلم وثيق الصلة بالفنون الشعبية. ويقوم على العرض التاريخي للأخبار المدونة في الكتب. لذلك لم يتعمد السيد حافظ هنا إدراجه في مسرحيته هذه، بل إن السياق التاريخي المحيط بالمسرحية يفرض ذلك. فقد آثر عن القائد الإسلامي صلاح الدين الأيوبي أنه كان يشاهد خيال الظل بمعية "القاضي الفاضل [٤٦٥].

وقد جاءت المسرحية في بناء معماري متماسك يتكون من فصلين: يحتوي الفصل الأول على خمسة مشاهد، والفصل الثاني على أربعة مشاهد يسميها "اللوحات"، تتصدرها افتتاحية، يعطي فيها المؤلف الأهمية لنص العرض أكثر من نص التأليف، من خلال الإرشادات المسرحية المكثفة .

والمسرحية محاولة استقراء لحظة تاريخية في تاريخ مصر، وتحديدا في فترة حكم صلاح الدين الأيوبي وتحويلها إلى لحظة سخرية وكوميديا.

تبدأ المسرحية بوصف حالة الخوف والرعب التي عاشها الناس في فترة حكم قراقوش، حتى إنهم يتخيلونه موجودا في كل مكان، ولا أحد يجرؤ على معارضته، إلا جعفر – الشخصية الرئيسية في المسرحية – الذى يظهر في المشهد الأول وهو يشاكس القاضي عثمان بغية أن يأخذ منه نقودا. وأثناء حوارهما يكشفان عن عيوب قراقوش واستبداده، الذي بلغ حد منع الناس من الزواج (حتى لا ينشغل الموظفون عن أداء مهامهم بهموم الزوجة والأبناء !).

(٤٦٥) د. عبد الحميد يونس – خيال الظل.. مسرح قبل المسارح الحديثة !– مقالة في كتاب : المسرح العربي بين النقل والتأصيل – تأليف مجموعة من المؤلفين – سلسلة كتاب العربي – الكتاب الثامن عشر – يناير ١٩٨٨ – ص٤٨.

أما في المشهد الثاني، فتظهر شخصية أخرى هي شخصية ابن مماتي الذي كان وزيرا سابقا في عهد صلاح الدين الأيوبي، والذي سيعوض بقراقوش بعد أن تتم إقالته. وابن مماتي هذا رمز للمثقف المحبط والمغلوب على أمره. وظهوره يتم داخل حانة، حيث يتم الكشف عن الواقع المصري الذي تفشى فيه الفساد (تاجر الحشيش –تاجر العبيد والجواري...) ويتم أيضا الكشف عن الوجه الآخر للطغيان، وهو "حرق الكتب وطرد الكتاب وحرق المكتبات واعتقال الشعراء والأدباء "[(٤٦٦)] ومقابل الإشارة إلى صلاح الدين البطل الذي حرر بيت المقدس ووحد العرب، يظهر قراقوش وكأنه الحاكم الفعلي لمصر، وأن "صلاح الدين له المجد وأنا لي الشعب...كل المصريين أحكمهم..أحرق وابني واهدم واعمر..ذي هي بلادي "[(٤٦٧)].

ويبدأ المشهد الثالث بمحاكمة القاضي عثمان وزوجته وجدان، لأنهما خالفا أمر قراقوش بعدم الزواج. ويحكم قراقوش بتطليق وجدان من القاضي عثمان، ملفقا له تهمة "محاولة قلب نظام الحكم"!. وهي التهمة التي يمكن أن نطلق عليها صفة "التهمة المعيارية" Standard حيث يتم اللجوء إليها في الأنظمة الديكتاتورية كلما عجز النظام عن إيجاد الدلائل الثابتة لإدانة من لا يرغب في وجوده !.

وتدور أحداث المشهد الرابع في مطبخ قصر قراقوش حيث ستتولى وجدان إدارة المطبخ. وفيه يظهر تشبث قراقوش بوجدان التي سيفضي إليها ببعض ما يعتبره من أسرار الدولة، مثل بناء سور لمدينة عكا لمواجهة الصليبيين، وعدم اطمئنانه للمصريين، والفاطميين، ولصلاح الدين

(٤٦٦) – السيد حافظ – مسرحية قراقوش والأراجوز والحرفوش– منشورات اتحاد الكتاب ومركز الحضارة العربي ٢٠٠١ – ص ٢٨

(٤٦٧) مسرحية قراقوش والأراجوز والحرفوش – م س – ص ٣٣ .

الأيوبي. وفي المشهد الخامس يقترح ابن مماتي على فرقة خيال الظل المكونة من يوسف و حمزة وأيوب، تقديم حكاية للجمهور تظهر استبداد قراقوش، مقابل أحد عشر كيسا من الذهب. وبهذا المشهد ينتهي الفصل الأول.

أما الفصل الثاني، فيبدأ بالمشهد السادس الذي يتم فيه تقديم حكاية خيال الظل. وفي نفس المشهد يتم الإعلان عن أسر قراقوش من لدن الصليبيين. ويطلب صلاح الدين الأيوبي من الشعب أداء فدية لفك أسره. غير أن ابن مماتي والقاضي الفاضل يحرضان الناس على عــدم دفع الفدية. ويعلن المشهد السابع شيئا جديدا للمتفرج، وهو كره صلاح الدين الأيوبي للمثقفين، واعتباره الشعراء والأدباء شيئا تافها.وفي المشهد الثامن يظهر قراقوش من جديد بعد فك أسره من طرف الصليبيين. غير أنه يتعرض لمحاولة اغتيال بسهم جعفر. وتنتهي المسرحية بالمشهد التاسع الذي يموت فيه صلاح الدين الأيوبي، ويتولى قراقوش الحكم من بعده.

هذه المشاهد تترابط فيما بينها وتتفاعل لتخدم الفكرة المحورية في النص، وهي الدعوة إلى التمرد والثورة لمواجهة السلطة الديكتاتورية، وتحقيق الديموقراطية والعدالة الاجتماعية.

والمسرحية تعرض قضايا بالغة العمق،و تتخذ فترة من فترات التاريخ العربي منطلقا لأحداثها. وهذا ما يدل على استيعاب السيد حافظ لدور ووظيفة المسرح التي لم تعد تقتصر على كشف جراح المجتمع، بل تسعى إلى اقتراح حلول وبدائل.

ورغم أن هذه المسرحية تزيل الوهم التاريخي حول صلاح الدين الأيوبي، بنزع الهالة التقديسية التي أحيط بها، فهي لا تقلل من شأنه، ولا تنقص من قيمته البطولية، وإنما تبحث في قيمة هذه البطولة التاريخية وآثارها في سلوك الأفراد وفي بنيتهم الفكرية. فالمؤلف يكشف لنا من خلال أحداث هذه المسرحية عن الآثار السلبية للأنظمة الديكتاتورية التي تنتج

الاستسلام واليأس من خلال الاستغلال الذي تمارسه الطبقة الحاكمة:
كرم : اقبضوا على كل من يتجرأ ويهاجم نائب السلطان قراقوش.. ممنوع التجول في القاهرة.. كله ينام بأمر السلطان صلاح الدين الأيوبي.[٤٦٨]

وهذا ليس جديدا عند السيد حافظ الذي يعتبر"من كتاب المسرح الإنسانيين، ليس بنزعته نحو العدالة في الحياة فقط، ولكن في اندماجه في هموم الحياة العربية ككل، في تعبها الإنساني والمحاولة العاجزة عن خلق نظام يحقق مجتمعا جديدا تتحقق فيه سعادة تمسح الاندحار في أعماق الإنسان العربي"[٤٦٩].

فالمسرحية تعالج قضية سياسية بالدرجة الأولى، وهي النظام العربي الديكتاتوري المنبني على الظلم والقهر والاستبداد والشطط في استعمال السلطة. إلا أن السيد حافظ يطرح من خلالها عدة قضايا اجتماعية، معتمدا على التجريب، سواء من خلال توظيفه لتقنية "المسرح داخل المسرح" أم للتراث أم لتقنيات أخرى كتقنية الاسترجاع "الفلاش باك". والسيد حافظ يعري الأقنعة السياسية والاجتماعية مجربا كل التقنيات التي يتيحها له المسرح. فهو حين رام الكشف عن زيف الواقع العربي – والمصري بصفة خاصة – لجأ إلى التراث الشعبي من خلال التاريخ القومي، وذلك باستعارة شخصية صلاح الدين الأيوبي. ولم يكن توظيفه للتراث هنا غاية في حد ذاته، بل وسيلة وظيفية لخلق اللاتوازن بين الواقع والتمثيل. فصلاح الدين الأيوبي شخصية تاريخية مقدسة بما يمثله من رمز للجهاد في سبيل الإسلام وحرب على الصليبيين وتحرير بيت المقدس...غير أن التاريخ لم يضء لنا جوانب الحكم في عهده. وبهذا يؤكد السيد حافظ المقولة التي تعلن أن التاريخ الحقيقي ليس ما يكتبه المؤرخون، بل هو ما

---

(٤٦٨) مسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش " – م.س– ص ٦٥
(٤٦٩) د. محمد عزيز نظمي– السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي – مركز الوطن العربي للنشر والإعلام – ١٩٨٩ – ص٧٢.

يوجد في كتب الأدباء ودواوين الشعراء!.. هذا الاستبداد كشفه المؤلف من خلال استعارته لشخصية قراقوش المتجذرة في الذاكرة الشعبية المصرية كرمز للظلم والاستبداد.

وإذا كان التراث مصدرا مهما و غنيا في الكتابة المسرحية عموما فلأنه "ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات.. ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض.."(٤٧٠). والسيد حافظ من خلال لجوئه إلى التراث، يعلن موقفه الخاص من التاريخ ومن الماضي، و يسائل التاريخ المصري في عهد صلاح الدين الأيوبي، ليفهم الحاضر، وليعمق الحدث ويردم البعد الزمني والمكاني بين الواقع والتاريخ، فتصبح الشخصية التراثية هنا مادة وظيفية لتفسير الواقع.

إن المواقف التي نقلها لنا السيد حافظ في مسرحيته هذه من خلال الرمزين التاريخيين المتناقضين : صلاح الدين الأيوبي وقراقوش، هي نفسها المواقف التي تطفو الآن على سطح الواقع العربي الراهن الممزق سياسيا واجتماعيا. لذلك لجأ المؤلف إلى تغريب أحداث التاريخ، بغية وضع المتلقي أمام حقائق جديدة، بهدف طرح تساؤلات حول هذا التاريخ العربي بصفة عامة، والمحاط بظلال الهيبة والقداسة، ومحاولة اختراق هذه القداسة والنبش في ما اعتبر دائما من الطابوهات: وهو فضح الأنظمة العربية الديكتاتورية.

والبعد التراثي في هذه المسرحية لا يقتصر على استلهام شخصية تاريخية فقط، بل يتجلى أيضا في توظيف شكل من أشكال المسرح الشعبي القديم، هو "خيال الظل" بغية التعبير من خلاله عن الموضوع الرئيس للمسرحية، وهو فضح ظلم واستبداد السلطة الحاكمة. ويتجلى لنا ذلك من خلال

---

(٤٧٠) عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي – سلسلة الدراسات النقدية – دار الثقافة – الطبعة الأولى– ١٩٨٥ ص٦٩.

المشهد الخامس مثلا، حيث تتحاور شخصيات تقدم "خيال الظل" عن عرض الوزير السابق ابن مماتي لهم بتقديم حكاية عن قراقوش، مقابل أكياس من الذهب، فيظهر ظلم قراقوش من خلال كلام يوسف :

"ما انت شايف من يوم العلقة اللي عطاها لنا قراقوش واحنا مش لاقيين شغل وخايفين نقدم أي حاجة"(٤٧١)

وكذلك في الحوار الآتي :

يوسف : هي الحكاية اسمها إيه؟

ابن مماتي : الفاشوش في حكم قراقوش.

الجميع : إيه قراقوش ! (ينظرون إلى بعضهم)

يوسف : انت بتهزر.

ابن مماتي : أنا ما بهزرش..حتقدموا حكايات عن قراقوش في الأراجوز.

أيوب : ياعم احنا لسه طالعين من مشكلة مع قراقوش واتفقنا نقدم حكايات عن الشاطر حسن.. عن ست الحسن.. عن عنتر.. عن أبوزيد الهلالي لكن عن قراقوش! دي الصعبة..فيها شنقة.(٤٧٢)

وفي نهاية الحوار، وتبعا للإغراء المادي، سيقبل أفراد الفرقة بتقديم الحكاية. وهي حكاية تدخل في ما يسمى بالكوميديا السوداء، حيث يتوسل الكاتب بالضحك من أجل كشف الحقائق السياسية والاجتماعية المؤلمة :

يوسف : يا عم الوزير وأنا ماشي في سكتي ومراتي جنبي..ضرب العسكري عبد الموجود الست بتاعتي في بطنها فسقطت..والواد اللي في بطنها سقط..ابني مات..سقط.

أيوب : الكلام دا صحيح يا عبد الموجود؟

حمزة : غصبن عني يا مولاي الوزير قراقوش..والله ماخت بالي.

---

(٤٧١) مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش " م.س. ص ٥٣
(٤٧٢) مسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" – ص ٥٤

أيوب : خلاص..خلاص..العسكري عبد الموجود.

حمزة : نعم يا سيدنا الوزير قراقوش

أيوب : خد الست دي عندك...مرات الفلاح يوسف أكلها وشربها وحميها وامليها (يضحك الناس) ولما تبقى حامل في سبع شهور رجعها لجوزها ومعاها عيل في بطنها..وتبقوا خالصين.

يوسف :عليه العوض... يللا يا ام العيال. (يضحك الناس ويصفقون)[٤٧٣]

هكذا استطاع السيد حافظ أن يسخر هذا الشكل التراثي الشعبي لخدمة قضية سياسية. وبما أن الشخصيات التي مثلت "خيال الظل" هي نفسها التي تقوم بأدوار رئيسية داخل المسرحية، يمكن أن نعتبر ذلك توظيفا لتقنية "المسرح داخل المسرح". وهي تقنية ترمي إلى التمرد ضد الإيهام الأرسطي الذي ينحصر في التقليد الكامل للواقع. كما تعتبر عملية هامة تساعد على إضفاء جمالية على النص الدرامي. وقد وظف هذه التقنية كذلك في المشهد الثاني من المسرحية، معتمدا على تقنية "الفلاش باك" ليبين كيف أقال صلاح الدين الأيوبي الوزير ابن مماتي ليجعل مكانه قراقوش.

وإذا كان التراث العربي الإسلامي من أهم مرجعيات المسرح الاحتفالي، فإنه يتماشى هنا مع رغبة السيد حافظ في التجريب المسرحي، حيث نجد مظاهر عدة للمسرح الاحتفالي في هذه المسرحية، كتوظيفه لفضاء الأسواق والحلقة :

(يتغير الديكور مع موسيقى القراقوز.. وأصوات الباعة الشعبيين.. مع فيد إن إضاءة.. يدخل ديكور السوق)

في المستوى الثالث : دكان عبود الجزار..دكان حنا الحلاق ودكان سمحون الحلواني

---

(٤٧٣) مسرحية"قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س.– ص ٦١

في المستوى الثاني : مدخل للحارة في اليمين وبائع حلوى يجلس على الأرض..في اليسار بائع بقفص برتقال

في المستوى الأول : أمام الجمهور فراغ ساحة السوق.

(يدخل تابلوه استعراضي..القراقوز بما يعني..)

حكايات الأراجوز..

أفضل من أكل اللوز..

كلها معاني وكلها أغاني

وبعد انتهاء التابلوه يقومون بتقديم ستار كبير لخيال الظل.[٤٧٤]ويبدو أن المسرح الاحتفالي يحضر بقوة أيضا من خلال خاصياته : الإدهاش والتحدي والتجاوز، واعتبار الممثل محور العمل المسرحي إلى جانب تناوله لقضايا الناس المجتمعية، كالفقر والجهل والمخدرات...

فجعفر مثلا وهو الشخصية الرئيسية في المسرحية، يتحدى قراقوش في مواقف عديدة داخل المسرحية. وهو بذلك يحدث الإدهاش في ذهن المتلقي، لأنه يخرق المألوف والعادي مقارنة مع الواقع العربي الذي لا يجرؤ فيه المواطن العادي على تحدي السلطة الحاكمة، مما يجعله يطرح التساؤل عن هذه الشخصية وعن مصيرها. والمسرحية أيضا تقوم على الصراع مع الواقع من أجل تغييره. وفي هذا يتجلى التحدي بكل مظاهره.كما أن ما يتلقاه المشاهد عن فترة حكم صلاح الدين الأيوبي، يثير الاستغراب في ذهنه، وبذلك يتحقق الإدهاش. وبتوفر هاتين الخاصيتين لابد للمتلقي أن يصل إلى ما يسمى في المسرح الاحتفالي بالتجاوز ."فالمتلقي في المسرح الاحتفالي عنصر فاعل، لذلك فهو يعمل على تجاوز تناقضات مجتمعه "[٤٧٥]

---

(٤٧٤) مسرحية"قراقوش والأراجوز والحرفوش "م.س. ص ٥٧

(٤٧٥) د.مصطفى رمضاني – قضايا المسرح الاحتفالي –منشورات اتحاد الكتاب العرب – ١٩٩٣ – ص ٨٩

كما يلتقي الجانب الأيديولوجي للمسرحية مع التصور الأيديولوجي للمسرح الاحتفالي الذي يعتبر نفسه معنيا بما يجري في الواقع.ولذلك يسعى إلى التغيير عن طريق الممارسة الفعلية.وهذا ما فعله ابن مماتي _ المثقف الوحيد في المسرحية- حين أوعز لفرقة "خيال الظل" بتقديم حكاية عن ظلم قراقوش من أجل فضحه. وكان من الطبيعي أن يتخذ ابن مماتي هذا الموقف، باعتبار أن المثقف مسؤول عن تغيير أوضاع بلاده.

إن الاحتفالية "موقف من الوجود ومن السياسة والأخلاق، ومن الحياة والموت ومن التراث أيضا. وهو موقف يقوم على أساس الرفض، رفض السائد والجاهز والعادي وذلك بحثا عن الغريب والمدهش والمرعب والمثير"(٤٧٦) وكل هذا نجده في مسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" التي يبرز فيها موقف السيد حافظ تجاه الواقع والتاريخ :

جعفر : (يشرب كأس) أنا عايز أفهم حاجة واحدة بس... صلاح الدين الأيوبي عايز إيه بالضبط.

صلاح الدين : (يظهر) التاريخ الذي سيقول من الذي وحد العرب والمسلمين.. وحرر بيت المقدس.

(صياح الجماهير..عاش صلاح الدين)

جعفر : وقراقوش بيعمل إيه بالضبط.

قراقوش : (يظهر في البرواز) أنا الحاكم الفعلي لمصر والسلطان صلاح الدين له المجد

وأنا لي الشعب.. كل المصريين أحكمهم.. أحرق وابني واهدم واعمر دي هي بلادي.

جعفر : والناس فين؟

---

(٤٧٦) عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي –دار الثقافة – الدار البيضاء الطبعة الأولى ١٩٨٥ ص١٢٨

القاضي الفاضل : (يظهر في البرواز) عيني عليك يا شعب مصر..عيني عليك يا بلد لحد الآن ما جاش ليكي ولد يحكم أرضك وناسك.. شارب من مية نيلك.. مولود من أب مصري وأم مصرية.. حتى صلاح الدين ساب قراقوش يتحكم في العباد.. عيني عليك يا بلد[٤٧٧]

والاحتفالية تركز على جوهر الظاهرة المسرحية، أي على الاحتفال في حد ذاته. لذلك نجد المؤلف يلجأ هنا إلى بعض مظاهر الاحتفال، كالاستعراض، والغناء، والرقص، وهتاف الجماهير بحياة صلاح الدين الأيوبي : (يتحرك الديكور إلى الحارة والساحة والناس فرحة وفي هرج ومرج....ويخرج الزعران والشطار والقراقوزات في احتفالية فرحين بجعفر ووجدان وعم عبود ووحيدة وتقف نرجس تزغرد) [٤٧٨]

ومن عناصر التجريب الأخرى الأكثر بروزا في هذه المسرحية، اعتماد السيد حافظ على بعض مرتكزات المسرح الملحمي، كتقنية التغريب التي تسعى إلى تنبيه المتفرج إلى كونه لا يشاهد أحداثا تجري أمام عينيه، وإنما عليه أن يفكر ويتساءل في هذه الأحداث. وعنصر التغريب من أهم عناصر المسرح الملحمي، حيث يعتمده المؤلف بهدف إلغاء حالة الاستلاب التي كرسها المسرح الأرسطي. ويتجسد التغريب هنا في التكثيف الدرامي الإيحائي للأحداث الذي يسعى من ورائه المؤلف إلى دفع المتفرج نحو تملك الواقع من جديد. ويحضر التغريب في المشهد الأول :

جعفر : انت اجوزت إمتى؟

عثمان : من شهرين (ينظر حوله) بس في السر

جعفر : في السر ليه..هو الجواز حرام

عثمان : لا مش حرام بس خايف من قراقوش..

---

(٤٧٧) مسرحية" قراقوش والأراجوز والحرفوش"-م.س. ص ٣٣/ ٣٤

(٤٧٨) مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش " م.س- ص ٩١

جعفر : ليه تخاف من قراقوش.. دا جواز في الحلال
عثمان : لما يعرف ان واحد اتجوز من الموظفين بيطرده من وظيفته.. بيقول مش عايز جواز وعيال احنا عاملين سياسة التقشف.. وبيدوروا ويفتشوا بيوت الموظفين.. أحسن يتجوزوا من ورا قراقوش.(٤٧٩)
فالحدث هنا غير مألوف بالنسبة للمشاهد،وهو قيام السلطة الحاكمة (ممثلة بقراقوش) بمنع الموظفين من الزواج، حتى لا تشغلهم هموم البيت والأطفال عن أداء مهامهم .و بالتالي لابد أن يثير هذا الحدث في ذهنه مجموعة من التساؤلات التي تجعله مشاركا في الأحداث. وهذه التساؤلات لا تبقى محصورة داخل قاعة العرض، بل تنتقل إلى الواقع. وهذا هو هدف المسرح الملحمي.كما أن عملية المسرحة théâtralité التي تتجلى في حوار الشخوص من وراء البراويز في المشهد الثاني، تنبه عقل المتفرج وإحساسه، وتسمو به إلى عالم جمالي وخيالي متنوع الحركات والأبعاد الفكرية. وهذا يدخل في صميم الملحمة البريختية كما خطط لها بريخت في "الأرغانون الصغير". ويتحقق الجانب الملحمي هنا أيضا في أدلجة المتفرج وتسييسه طبقيا. فالملحمة البريختية تنظر إلى الفن الدرامي على أنه واجهة من واجهات الصراع الاجتماعي. ومسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" تهدف إلى تعرية الواقع العربي، وتحديدا الواقع المصري المهترئ، وفضح أساليب القهر الاجتماعي التي يعانيها الإنسان المصري البسيط، من أجل إعادة الاعتبار إليه، وحمله على تجاوز معاناته ومواجهة الإحباطات التي يعرفها.
كما أن تركيز المؤلف على قضايا الإنسان البسيط، تبين الجانب الملحمي للمسرحية،وذلك ليكون الجمهور فاعلا في العرض المسرحي. ولأجل هذه الغاية يلجأ إلى تقنية جمالية أخرى، تتمثل في تحطيم الجدار الرابع. و

(٤٧٩) مسرحية" قراقوش والأراجوز والحرفوش "م.س. – ص ١٤

يتجلى ذلك مثلا في الإرشادات المسرحية في الصفحة ١١ حيث نجد : (بضيق وهو يحرك جيوبه في الهواء للجمهور).ولم يقتصر استيحاؤه للمسرح الملحمي على هذه الجوانب، بل أخذ منه أيضا النهاية المفتوحة، حيث إن موت صلاح الدين المعلن عنه في نهاية المسرحية لم يتبعه إنهاء وجود قراقوش في الحكم كنتيجة منطقية، بل بالعكس من ذلك سيتولى قراقوش سلطة البلاد ويتسلم مقاليد الحكم، وبذلك ستترسخ المعاناة وتبدأ محنة جديدة.

الصراع الدرامي :

إن الصراع الدرامي يعد مفتاحا لإضاءة جوانب متعددة من أحداث المسرحية. وهو يظهر هنا في عدة مستويات. فالمعروف عن السيد حافظ أنه لا يفصل بين السياسي والاجتماعي في أعماله المسرحية. غير أن الصراع ضد السلطة يظل في المقدمة. ومما يسم الصراع هنا بطابع الحدة :كثرة الأسئلة. وهي أسئلة مستفزة قلقة تساهم في إبراز وتعميق التيمات الأساسية في النص، والمتمحورة حول الصراع الفكري ضد السلطة المطلقة التي تستعبد الإنسان. وكلما اشتد الصراع، إلا وظهرت علاقة الشخصيات، وتحددت مواقفها بصورة واضحة.

الشخصيات :

ولتجسيد هذا الصراع، وظف السيد حافظ هنا مجموعة كبيرة من الشخصيات، مما يبرز البعد الاحتفالي في النص. وإذا كانت الشخصية عموما تعتبر عنصرا أساسيا في الكتابة المسرحية ككل، فقد أعطى السيد حافظ هنا أهمية بالغة لشخصياته. فشخصية جعفر تمثل صورة للإنسان العربي الكادح الذي يسعى إلى التغيير. أما شخصية القاضي عثمان، فجاءت نموذجا للإنسان العاجز الذي لا يجرؤ على اتخاذ موقف معين تجاه الواقع الظالم. وهذا النوع غالبا ما ينتهي إلى الجنون تحت تأثير الضغط النفسي. أما شخصية صلاح الدين الأيوبي، فبدت هنا باهتة رغم الإشارات

البطولية القليلة التي كان المؤلف يسبغها عليه من حين لآخر. وعلى العموم فشخصيات هذه المسرحية، شخصيات ضائعة تتلمس طريق النور في متاهة الحياة، وتبحث عن قيمة الإنسان في ظل الأنظمة العربية الفاسدة. وتعيش مواقف من الخوف والرعب وهي تسعى إلى تحقيق الحق في الحياة الكريمة، سواء أكان ذلك على الصعيد الاجتماعي أم على الصعيد السياسي. لأجل هذا كله جسدت الشخصيات أدوارها بشكل درامي واقعي، وساهمت في تركيب الأحداث ونقل شهادة نقدية عن المجتمع الذي يصوره لنا الكاتب، حيث تتفاعل الشخصيات فيما بينها، وتنمو مع الأحداث لتخرج الصورة النهائية والبناء المحكم للمسرحية.

ويمكن القول إن المؤلف أخضع شخصياته هنا أيضا للتجريب، حيث أخذ من المسرح التعبيري المتأثر بنظريات فرويد ما اصطلح عليه بالشخصية النموذج type : أي الشخصية التي تطلق عليها أسماء رمزية مثل " الشاعر " و"الشرطي"... وتمثلها هنا شخصية : القاضي الفاضل.

ومن المسرح الوجودي الذي تتميز فيه الشخصية بكونها صورة للإنسان الواقعي لا مجرد شخصية رمزية، شخصية متأزمة الضمير. ونجد مجموعة من الشخصيات في المسرحية تحمل هذه الصفات كجعفر وعثمان وفل (بائع الحشيش) وبوسة (المغنية).... أما المسرح الطليعي الذي يهتم فيه المؤلف بتحليل الشخصية مثلما يحلل عالمها الخارجي، فقد أخذ السيد حافظ منه نموذجين هما : شخصيتا قراقوش وصلاح الدين الأيوبي.

وأغلب هذه الشخصيات تعرف نفسها بنفسها :

ابن مماتي : أنا اسمي ابن مماتي..أبي كان من الأدباء الكبار والمسئولين الكبار في الدولة الفاطمية وفي أيام المجاعة كان الأطفال يقفون على بابه ويقولوا ماماتي..ماماتي..فسموه مماتي

جعفر : ومات

مماتي : أيوه

جعفر : حيدخل الجنة مع أبويا الله يرحمه. إن شاء الله لما يموت أبويا.. وبتشتغل إيه؟ (يشرب كأس)

ابن مماتي : وزير.[٤٨٠] يمكن إذن أن نعتبر شخصيات هذه المسرحية مجرد أدوات وظيفية لإبراز مواقف معينة، وليس لخلق الأحداث فقط.

الزمـــــــــــن :

وإذا نظرنا إلى الزمن كمكون آخر من المكونات الجمالية للنص المسرحي، سنجد المؤلف يضفي عليه طابع الاستمرارية والامتداد. فأحداث هذه المسرحية تدور في زمن قديم في التاريخ، جديد في الواقع (٧٥. ه – القاهرة الأيوبية)، مادامت أسباب التغيير والتحول غير متوفرة. وهو زمن الديكتاتورية العربية القديمة في نشأتها والدائمة بمظاهرها ونتائجها. فمن خلال عودة السيد حافظ إلى حكاية تاريخية (صلاح الدين الأيوبي)، يؤكد أن الإبداع المسرحي لا يتقيد بزمان معين، لأن ما يهمه من الزمن هو ما يحفل به من مواقف، وليس ما يتضمنه من أحداث. ولهذا يمكن اعتبار هذا النص ممثلا لكل العصور (فلكل عصر قراقوشه) إلى أن تطرأ متغيرات تاريخية جديدة !

وقد اعتمد المؤلف على تقنية الاسترجاع المسرحي "الفلاش باك"، التي تحقق الفرجة الفانتازية. وهي تقنية تغريبية بالدرجة الأولى، حيث يلجأ المؤلف إلى عملية التحيين actualisation لزمن صلاح الدين الأيوبي ويربط بينه وبين الواقع. وبما أن الزمن الحاضر هنا هو جزء من الماضي أو امتداد له، فإن المؤلف لم يفرق بين الزمن النفسي في المسرحية وزمن الأحداث، حيث إن التداخل بينهما عن طريق عنصري الاسترجاع والاستشراف (الذي سيوظفه في نهاية المسرحية)، يؤكد نوعا من الاستمرارية التاريخية التي تمتد عبر الزمن، لعدم وجود تحول في الأنظمة

---

(٤٨٠) مسرحية" قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س.– ص٢٧

العربية، وفي هذا التمازج ما يؤشر على "اللازمن". وهنا يتجلى عنصر التغريب.

كما أن تقنية "الفلاش باك" الطاغية على المسرحية، تساهم في تكسير الحدث وتحطيم الزمن المتتابع. وهذا ما ساهم في إبعاد الملل عن المتلقي و تحقيق مشاركته في تركيب الأحداث.

وبذلك ظلت المسرحية تعبر عن آنيتها وتحتفظ بقيمتها.

وللكتابة السينوغرافية في هذه المسرحية دور في إقامة أزمنة أخرى تنتجها عملية المسرحة théâtralité. لهذا نجده يستغل مكونات أخرى في تحديد الزمن كالإضاءة مثلا :

ابن مماتي : جعفر باعني لقراقوش !..إزاي..أفهم..جه الزمان اللي المصري يسيب بلاده ويرحل بعيدا عنها ويهرب من حكامها الظلمة اللي هم مش مصريين..آه يا بلادي.

(إظلام على ابن مماتي..فيد إن على أفراح السوق والأهالي) (نرجس تقف جانبا في أول مستوى للمسرح مع جعفر)

جعفر: والله وبقيتي مراتي

نرجس: بقولك مش عيزاك تبص كده ولا كده للستات[٤٨١].

المكـــــــان :

والمكان المسرحي هنا كإطار عام للأحداث،تربطه علاقة وطيدة بالزمان. وهذا من خصائص المكان المسرحي عموما، حيث يرتبط بكل العناصر المكونة للمسرحية كما ذهب إلى ذلك بول شاوول حين قال :" المكان المسرحي لغة مسرحية، جزء من اللغة المسرحية، جزء من الممثل، جزء من الحرية، جزء من الواقع، المكان المسرحي هو الواقع المسرحي الذي

---

(٤٨١) مسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س.–ص ٩٢

يجسد الواقع العام "[٤٨٢] لذلك نجد أن تقنية "الفلاش باك " التي اعتمدها المؤلف هنا تشتغل على مستوى الزمان والمكان معا.

ورغم أن المكان العام هنا هو القاهرة الأيوبية، إلا أنه يتخذ بعدا رمزيا ليصبح أي مكان يحتوي الظلم والاستبداد في الأرض العربية.

ويمكن الحديث هنا أيضا عن نوعين من الفضاء المكاني :

مغلق ويمثله :منزل القاضي عثمان –منزل عبود – الحانة – المطبخ – المحكمة –السجن – قصر صلاح الدين الأيوبي – قصر قراقوش...

مفتوح ويمثله :السوق – الحارة – الشارع –مكان مهجور خارج المدينة –ساحة المدينة –الميدان

إن التداخل بين هذه الفضاءات ساهم في إثارة عنصر الإدهاش لدى المتلقي، خاصة بعدما أخضعها السيد حافظ لتقنيات متنوعة، كالمسرح داخل المسرح والتغريب والفلاش باك..

اللغة والحوار :

وإذا اقتربنا من المستوى الأدبي للمسرحية، سنجد أن السيد حافظ قد اعتمد أساسا على اللهجة المصرية وعلى التعدد اللغوي. فهناك لغة القاضي الفاضل (عثمان)، ولغة الصعلوك المتشرد (جعفر)، ولغة الأديب المثقف (ابن مماتي)، ولغة تاجر الحشيش (فل) ولغة الحاكم الآمر(قراقوش)...الخ

كما وظف الأناشيد :

فل : هزمتهم كسرتهم (يلقي قصيدة)
وجيت لمصر نورتها
وجيت لمصر عمرتها
وجيت لمصر ولعتها

---

(٤٨٢) بول شاوول – المسرح العربي الحديث ١٩٨٩/١٩٧٦ – ص ١٦٩

(يظهر فجأة القاضي عثمان)
عثمان :وجيت لمصر خربتها
وجيت لمصر دمرتها
وجيت لمصر دفنتها (هرج ومرج) (٤٨٣)
وفي مكان آخر من المسرحية نـــجد :
حكايات الأراجوز
أفضل من أكل اللوز
كلها معاني وكلها أغاني.. (٤٨٤)

غير أن المؤلف لف كل هذه المستويات اللغوية في طابع شعبي من خلال حوارات مباشرة تطبعها التلقائية. والتلقائية كما نعرف تعد عنصرا مهما في المسرح الاحتفالي. وهي أيضا خاصية تطبع مسرح السيد حافظ بصفة عامة. فهو يضع لكل شخصية لغتها الخاصة، فتأتي حواراتها صادقة وعفوية.

كما جاءت هذه الحوارات قصيرة ومحملة بالعديد من الأفكار الأيديولوجية، مما يقربها جدا من المسرح الملحمي. وهذا يؤكد البعد التجريبي في المسرحية.

وقد وردت أيضا مجموعة من المونولوجات تجسد حيرة الشخصيات :

جعفر : قراقوش..قراقوش.. كل الناس بتقوم وتنام وتقول قراقوش جرى إيه؟ فيه إيه؟ ماله قراقوش؟ مفيش راجل في مصر غير قراقوش..الله هو ماعدش رجالة في
مصر.. بس اللي محيرني بصحيح إزاي صلاح الدين اختاره.. واشمعنى دا بالذات اللي اختاره النائب بتاعه يحكم البلاد ويتحكم في العباد...وأنا مالي

---

(٤٨٣) مسرحية" قراقوش والأراجوز والحرفوش " م.س– ص ٧٦
(٤٨٤) مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س– ص ٥٧

(يهرش في رأسه) (يفتش جيوبه ويخرج ما فيها حيث لا يوجد أي شيء) أنا مفلس..وبعدين..أعمل إيه.. (ينظر يمينه ويساره فيجد بيت القاضي) ده بيت القاضي هانادي عليه وأزعجه (ينادي) يا عم القاضي، يا عم عثمان.. يا قاضي الجيزة.[٤٨٥] وقد صاغ المؤلف هذه الحوارات أيضا في أسلوب السخرية، والكوميديا الصادمة. وهي سخرية مستهدفة. فمنذ البداية يضع الكاتب تحت العنوان الداخلي للمسرحية توضيحا صغيرا : مسرحية كوميدية – الرؤية الثانية. والسخرية كما نعلم، من أنجع الوسائل للتأثير في المتلقي. فهي تكشف الحقيقة وتعبر عن الرفض للواقع المحبط، بغية إجبار المتلقي على اتخاذ موقف من الواقع، وعدم الاكتفاء بالانتظار السلبي :

قراقوش : بأمر قراقوش وزير ونائب السلطان صلاح الدين الأيوبي المعظم أمرت بإحراق الكتب وطرد الكتاب وحرق المكتبات واعتقال الشعراء والأدباء. لا صوت يعلو على صوت المعركة.

(ضوء على صلاح الدين) (بلاك على قراقوش)

صلاح الدين : إن المعركة الأساسية التي تواجه الأمة العربية هي الوحدة. وطن واحد من المحيط إلى الخليج..

(بلاك) (ضوء على القاضي الفاضل برواز ٣)

القاضي الفاضل : من القاضي الفاضل...إلى السلطان المعظم صلاح الدين الأيوبي.. أما بعد فإن هذه الكتب هي روح الأمة والثقافة هي النور، والعلم هو نعمة الله علينا فاسمحوا لي بشراء الكتب.

قراقوش : بأمر قراقوش نائب السلطان المعظم صلاح الدين..الكتابة هبابة، والكتب

بها أفكار سوداء وحشو ولغو وتطرف في الدين والكتاب والشعراء ليس

---

(٤٨٥) مسرحية " قراقوش والأراجوز والحرفوش" م.س- ص١٠

لهم أي لزوم (٤٨٦)

إن عنصر الحوار في أي نص مسرحي يقوم بوظيفة مزدوجة : فهو يقوم بتبليغ الفكرة الرئيسية، ويعرف المتلقي على الشخصيات والأحداث، بما أن الأحداث في المسرح لا يرويها الراوي بل تقع مباشرة على الخشبة. ولهذا سعى السيد حافظ من خلال عنصر الحوار هنا، إلى جعل الشخصيات تحدد مواقفها من الأحداث ومن بعضها البعض. وهي في الحقيقة مواقف المؤلف من العالم ومن قضايا الإنسان المعاصر بصفة عامة، حيث اعتمد الكاتب على الحوار، ساعيا بذلك إلى التغيير والرفض، وتوعية الفئة المهمشة في المجتمع، للخوض في العمل السياسي، ولتحقيق الآمال والأحلام التي تراودها (الحوارات التي دارت بين جعفر والقاضي في المشهد الأول وبين ابن مماتي وجعفر في المشهد الثاني). وقد استطاع السيد حافظ من خلال الحوار بين شخصياته أن يبلغ رسالته.

المستوى السينوغرافي

يعتبر السيد حافظ من المسرحيين الذين تمكنوا من الجمع بين الكتابة والإخراج المسرحي. وهذا ما يتجلى بوضوح في مسرحية قراقوش التي أرفقها بمجموعة من الإرشادات المسرحية التي ساهمت في تركيب الأحداث.

ويؤكد النقاد المحدثون أن فن المسرح ليس مجرد نص مكتوب، ولا يأخذ أهميته من الحبكة الأدبية، بل مما يضفيه عليه نص العرض من ملابس وديكور واكسسوارات وموسيقى وإضاءة ورقص...وكل ما يسخره المخرج لإثارة وجدان المتفرج وعقله، وجعله يشارك في العرض. يقول عبد الكريم برشيد عن الإخراج :"إنه كتابة سينوغرافية...تكتب داخل الفضاء الذي تمثله الخشبة.وهو فضاء حسي يجسده المكان

(٤٨٦) مسرحية " "قراقوش والأراجوز والحرفوش "ص ٢٨/٢٩

والزمان...فهو حوار حسي مباشر مع أكثر من محاور واحد.فهو أولا حوار مع النص الأدبي ينتهي إلى إعطاء تركيبات إبداعية فيها شيء من الأدب والفكر، وشيء آخر من الصناعة.وهو ثانيا حوار مع الممثل...وهو ثالثا حوار مع الجمهور، فهو شرط الإبداع المسرحي ."(٤٨٧)

نفس التصور نجده عند الباحثة الفرنسية آن أوبرسفيلد، التي تعتبر المسرح ممارسة حية فوق الخشبة، بفضل خضوعه للمكونات السينوغرافية، والمؤثرات الصوتية والضوئية، والديكور وغير ذلك من عناصر الإخراج. فاجتماع هذه العناصر مع بعضها هو الذي يمنح الحياة للنص المسرحي، ويخرجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل.بل ذهب بعض النقاد إلى اعتبار النص مجرد عنصر من المكونات المختلفة والمتكاملة التي تشكل بنية العرض المسرحي. وهذا نابع من خاصية تتميز بها الكتابة للمسرح تسميها الباحثة آن أوبرسفيلد "بالنص المثقوب ":، أي أن النص مليء بالفجوات المقصودة التي يترك المؤلف أمر ملئها لمختلف الفنانين والفنيين المشتغلين في إنجاز العرض: (المخرج – الممثلون – مصمم ومنجز الإنارة – مصمم ومنجز الفعاليات الصوتية...) غير أن السيد حافظ في هذه المسرحية، لم يترك هذه الفجوات، وحاول جاهدا أن يوازي بين نص التأليف ونص العرض.بل أحيانا يعطي الأهمية لنص العرض أكثر من نص التأليف*، حيث يظهر من خلال الإرشادات المسرحية العديدة في هذه المسرحية أن السيد حافظ يولي عناية فائقة بعرض مسرحيته، ويملك وعيا قويا بفن الإخراج المسرحي.

فالعرض المسرحي هو فعل تواصلي بكل ما في الكلمة من معنى. لذلك اعتبر الإخراج كتابة جديدة للنص.فالإرشادات المتعلقة بالتشخيص

---

(٤٨٧) عبد الكريم برشيد – الملامح الأساسية في الإخراج المسرحي بالمغرب – مجلة المدينة – ع ٦ يونيو ١٩٨١ ص ١٩

مثل(يهرش رأسه) (يفتش جيوبه ويخرج ما فيها حيث لا يوجد أي شيء) (يدخل إلى الحانة وهو يتمايل ويرقص ويغني) أو بالكلام والتنغيم الصوتي (يضحك شاوور ضحكة هستيرية... - يهمس بصوت مرتفع لزنبيل..- بلهجة قاسية... - يبكي بكاء كاريكاتوريا) أو الحركة داخل الفضاء : (هرج ومرج وجري..قراقوش ينحني تحت المائدة) أو الماكياج (رجل في السبعين له ذقن مسبوغة بالأسود..) أوالإرشادات الأخرى المتعلقة بالفضاء (الاكسسوار- الديكور- الإنارة-الموسيقى- والمؤثرات الصوتية)، كلها تسهم في ربط التواصل مع المتلقي.

من هنا يمكن اعتبار السيد حافظ من المؤلفين الجادين الذين يعتبرون العرض من أهم مكونات العمل المسرحي.

الفضـــــــــاء :

للفضاء المسرحي في هذا النص أهمية كبرى. وهي تعكس الاتجاه التجريبي للسيد حافظ. فقد استغل المؤلف فضاء الحلقة العربية كما كان يفعل المداح والراوي والحكواتى :

* انظر مثلا الصفحات : ٩-٢٤-٣٥

جعفر : (يهرب منها) (ينادي) قرب.. قرب.. قرب تعال وشوف.. الحكاية الغريبة.. حكاية الأراجوز.. الحكاية العجيبة.

حمزة : عجيبة العجايب

أيوب : غريبة الغرايب.

يوسف : حكاية الفاشوش في حكم قراقوش.

جعفر : قرب..قرب

(يتجمع الناس) (تقترب نرجس من أبيها)

جعفر :...... موسى نبي.. عيسى نبي.. محمد نبي.. وكل من له نبي يصلي عليه. (الناس تتجمع)

المجموعة : عليه الصلاة والسلام.

جعفر : سقفة لوجه الله..(يصفقون) وكمان سقفة علشان حبيب الله رسول الله (يصفقون) وكمان سقفة للسلطان صلاح الدين الأيوبي كلنا فداه (يصفقون) بص وشوف على المكشوف.[٤٨٨]

إلى جانب فضاء الحلقة، قسم السيد حافظ الركح إلى ثلاثة مستويات، حيث يدل كل مستوى على حالة معينة :

في اليمين مستوى أول : تجلس بوسة مطربة ومغنية..تغني ياللي الهوى رماك.

في اليسار مستوى أول : يجلس أبو شنب بريمة. ومعه ثلاث فتيات.

في اليمين مستوى ثاني : يجلس فل تاجر الحشيش.. وبجواره ابن مماتي.

في اليسار مستوى ثاني : يجلس زنبيل تاجر العبيد ومعه بعض الجواري.

٣. في المستوى الثالث : ثلاثة براويز، برواز ذهبي في اليمين (لصلاح الدين) برواز فضي في الوسط (لقراقوش) برواز أرابيسك الثالث (للقاضي الفاضل)[٤٨٩]

وهذا التقسيم يظهر أهمية الفضاء المسرحي عند المؤلف. كما استعان المؤلف بالإنارة للفصل بين الأركاح الثانوية داخل الركح الأساسي.

(فيد أوت على الحانة) (ضوء على صلاح الدين في المستوى الثالث)[٤٩٠]

الديـــــــــــــكور :

يعتبر الديكور في المسرح الحديث أداة تعبيرية ولغة تعبر عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية في المسرحية. وهو هنا رغم بساطته،

---

(٤٨٨) المسرحية–م.س– ص ٦٠

(٤٨٩) المسرحية – م.س– ص ٢٤

(٤٩٠) المسرحية – م.س–ص ٣١

يؤدي وظيفة تعبيرية أساسية في النص. فهو ليس ديكورا ثابتا، بل يتغير حسب المشاهد، و يمكن أن نلمس البعد الاحتفالي الذي أعطاه السيد حافظ للديكور باعتباره أداة لخلق التواصل مع المتلقي :

تابلوه استعراضي الكلمات تقول : (حلق حوش رايح جاي عمك قراقوش) – قضبان.

سجن – ميزان العدل المقوس وظاهر الاعوجاج—لافتة كتب عليها بخط جميل " محكمة قراقوش " – مجموعة قدور في المطبخ – شجرة في مكان مهجور – ديكور السوق...)

والديكور هنا لا يستنسخ الواقع، ولكنه يعبر عنه بواسطة الرمز، ليساهم في إغناء الفضاء والمكان وتحديد الحدث، وكشف الجانب النفسي للشخصيات.

الاكسسوار

والاكسسوار من العناصر المرئية في العرض المسرحي. ويتميز بالتغير حسب المواقف والأحداث، لكونه يلعب دور الوساطة بين النص المسرحي والمتلقي.وتحمل الاكسسوارات التي تحفل بها هذه المسرحية عدة وظائف دلالية. ففي المشهد الثاني نجد في الإرشادات المسرحية ما يلي :"برواز من الذهب لصلاح الدين الأيوبي وآخر من الفضة لقراقوش وآخر من الأرابيسك للقاضي الفاضل " فكل برواز هنا (الإطار الذي توضع فيه الصورة أو اللوحة) يدل على قيمة صاحبه. أما الاكسسوارات الأخرى (زجاجة خمر – كتب – كراسي – قدور كبيرة وصغيرة – القفة –قوس وسهم – صندوق – حبل – أقنعة – عرائس خشبية...) فهي أيضا تلعب دورا وظيفيا في العلاقة بين المسرحية والجمهور.فزجاجة الخمر التي استعملها في المشهد الثاني - مشهد الحانة - والتي جمعت الأديب والوزير ابن مماتي مع المتشرد والصعلوك جعفر، تبرز حالة اليأس والإحباط التي يتساوى فيها كل أفراد المجتمع أمام آلة السلطة الجبارة

والظالمة. أما الكراسي فترمز للسلطة (كرسي كبير للسلطان صلاح الدين) (الكرسي خال..)[٤٩١] فالسلطان صلاح الدين موجود كحاكم رسمي للبلاد، ولكنه غير موجود كحاكم فعلي، لأن هذه المهمة يقوم بها قراقوش.

الإضاءة :

تعتبر الإضاءة المسرحية من أهم المكونات السينوغرافية في المسرح الحديث. وهي لم تعد مجرد وسيلة للإبهار مثلما كانت عليه في المسرح الكلاسيكي، بل أصبحت وسيلة جمالية إيحائية ورمزية، تهدف بالأساس إلى كشف الحالات النفسية للشخصيات. كما أن السيد حافظ استطاع أن يخلق منها لوحات فنية أضفت جمالية على نص العرض :

(ضوء فيد أوت..إظلام تدريجي مع أغنية واستعراض المطبخ) ص ٤٤

(عند انتهاء الاستعراض..إضاءة فيد أوت في ركن اليسار تظهر بقعة ضوء يظهر فيها ابن مماتي وهو يقرأ الرسالة) ص ٩٢.

(إظلام على ابن مماتي..فيد إن على أفراح السوق والأهالي) ص ٩٢

ومما لا شك فيه أن الإضاءة لعبت دورا أساسيا في تقنية الفلاش باك التي اعتمدها المؤلف في مسرحيته هذه، مثلما يتبين في الصفحتين ١٨و١٩ مثلا من المسرحية، من خلال التنقل بين الإظلام والإنارة، لتجسيد موقف أو حالة أو لقطة زمنية محددة. فمعظم أحداث النص تجسد عن طريق الفلاش باك، مما يعني كثرة التنقل بين بقع الضوء والظل، فتكون الإضاءة مساهمة بشكل فعال في تجسيد الأحداث وتركيبها.ويلعب هذا التغير المفاجئ والسريع دورا في عملية الإدهاش ونزع المتلقي من حالة الإيهام الأرسطي ليظل عقله منتبها إلى الأحداث. وهذه العملية نجدها كذلك في المسرح الاحتفالي،مما يؤكد البعد التجريبي في المسرحية من حيث نص

---

(٤٩١) المسرحية – م.س – المشهد السابع ص ٦٦

العرض أيضا.

وتقوم الإضاءة عامة بدورين رئيسيين : دور تقني ودور تعبيري جمالي. ويتجلى الأول في الإعلان عن بداية العرض ونهايته، وفي الفصل بين اللوحات، وتعيين فضاء اللعب، والتركيز على شخصية بعينها أو على جزء منها. أما الدور الثاني، فيتجلى في إثارة الانفعالات باستعمال الألوان، وخلق الجو العام بضعف الإضاءة أو قوتها أو تنوعها، وتوليها التعبير نيابة عن الممثل والتمييز بين الوقت والزمان .وقد حرص السيد حافظ على إبراز هذين الجانبين معا في الإرشادات المسرحية. فلم يترك للمخرج غير التنفيذ، حيث ينهي المشاهد بالـــ"فيد أوت " (نهاية المشهد الأول) أو بـــ"بلاك أوت "(نهاية المشهد الثاني) أو "ضوء فيد أوت..إظلام تدريجي" في نهاية المشهد الثالث..وهكذا، وكما أشرنا في البداية يحرص السيد حافظ على كتابة نص العرض حرصه عل نص التأليف.

التشخيص:

يكاد الممثل يكون هو المكون الوحيد الذي لا يمكن الاستغناء عنه في النص المسرحي، إذ يمكن للمنظومات الدالة أن تغيب (كالاكسسوار – الموسيقى – الديكور – الماكياج – الإنارة – الملابس...) في النص المسرحي، دون أن يؤثر ذلك على عمق العمل المسرحي. بل ذهب الفنان والمخرج المسرحي الإنجليزي بيتر بروك إلى حد القول : "أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية. فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح.."[٤٩٢] فالممثل يعتبر الوسيلة الأولى التي يتم عبرها التواصل مع الجمهور، وهو الذي يترجم النص عبر

(٤٩٢) بيتر بروك – المساحة الفارغة – ترجمة فاروق عبد القادر– سلسلة كتاب الهلال –ع ٤٣٢ - ١٩٨٦

كلامه وحركاته ويجسد الفعل المسرحي والأحداث. ولهذا كثر الحديث في المسرح الحالي عن الجسد كلغة مسرحية، ودور الطاقة الجسدية للممثل في إنجاح العرض المسرحي. ولم يعد دوره مقتصرا على استهلاك النص مثلما كان عليه الأمر في المسرح التقليدي، بل أصبح أداة لكشف الواقع وتناقضاته، وبالتالي لم يعد يسعى إلى التوحد مع الشخصية بقدر ما يحاول تنبيهنا إلى الفرق بين الواقع والحقيقة.وأصبح الممثل مبدعا ثالثا في العرض المسرحي (بعد المؤلف والمخرج)، إذ يطبع الشخصية بطابعه الخاص، ويشحنها بكل ما يملك من طاقة جسدية وفكرية وإبداعية.

من هنا يبدو أن الممثل في مسرح السيد حافظ لا بد أن يكون مبدعا. وفي هذه المسرحية يقوم عدد من الممثلين بأدوار مختلفة على غرار ما نجد في المسرح الملحمي. فجعفر يؤدي دور الصعلوك المتشرد كدور رئيسي في المسرحية ككل. لكن السيد حافظ يسند له أيضا دور امرأة في المشهد الرابع كي يتمكن من لقاء وجدان (يدخل جعفر في زي امرأة.. يرتدي طرحة..يحمل قفة) ودور امرأة أخرى " سمارة " في حكاية " الفاشوش في حكم قراقوش"التي يقدمها "خيال الظل"في المشهد السادس.

كما أن الحركة الجسدية تقوم في هذه المسرحية مقام اللغة عند الممثل. وهذا ما نجده في العديد من الإرشادات المسرحية، مما يبين أهمية دور الممثل في مسرح السيد حافظ بصفة عامة (يظهر قراقوش في خيال الظل فوق حصان يضرب الناس..كلما ضرب شخصا ضربا مبرحا ظهر على المسرح (لايف) حيا مجسدا أو هو مصاب.. حتى يمتلئ المسرح بالبشر المصابين والمجروحين) [٤٩٣]فأكيد أن هذه الإشارة إلى حركات الممثلين تعكس الفكرة المحورية للنص المسرحي هنا. وهي إبراز استبداد قراقوش

---

(٤٩٣) المسرحية – م.س – ص ٩

وظلمه للناس وجبروته. ونفس الفكرة يجسدها الممثلون من خلال الإرشاد المسرحي الآتي (عندما يجري الناس أطفالا وشيوخا ونساء في أرجاء المسرح.. يظهر قراقوش وهو قادم من خيال الظل محمولا على ظهور الناس.. وكلهم منحنون ليدوس عليهم أمامنا ويقول:[٤٩٤])

من هنا نلاحظ أن السيد حافظ يهتم بحركة الممثلين ويعتبر جسد الممثل لغة رئيسية لمخاطبة الجمهور(وهو يرتعد وهو يعدل السراويل.. يرتعد.. يسقط منه السراويل.. يرفعه بسرعة)[٤٩٥] (يظهر رجال الشرطة ويظهر كرم رئيس الشرطة..الناس تجري وتختبئ في كل مكان)

كرم : (يفتح كرم ورق مرسوم في يده) يا أهالي مصر المحروسة افرحوا وهللوا. رجع قراقوش. (لا أحد يظهر..لا أحد يفرح...ينظر إلى جنوده)[٤٩٦]

فهذه الإشارة الأخيرة تبرز رد فعل الناس لدى علمهم بإطلاق سراح قراقوش، ويلمس الجمهور تذمرهم ورفضهم للخبر دون أن ينطق أحد من الممثلين. وهنا تكمن أهمية التشخيص. والكاتب يعتمد هنا أيضا على التجريب، سواء من خلال اللجوء إلى المسرح الملحمي بتغيير الأدوار بالنسبة للممثل الواحد، أم إلى المسرح الاحتفالي بالسعي وراء الاندماج المنفصل الذي ينبه الممثل من خلاله إلى أنه يمثل فقط، ولا ينقل الحقيقة، وفي نفس الآن يتقن دوره إلى درجة التماهي، فيحقق بذلك الاندماج المنفصل. كما لجأ المؤلف أيضا إلى مسرح القسوة الذي يقوم على الحركة والأصوات والكلمة والألوان والصراخ. وهذا ما تجلى في العديد من الإرشادات المسرحية، ومنها ما أشرنا إليه سابقا. فمسرح القسوة أو

---

(٤٩٤) المسرحية–م.س– ص ٩
(٤٩٥) المسرحية –م.س– ص ٦٦
(٤٩٦) المسرحية–م.س– ص ٧٠

المسرح الآرتي يعتبر العرض المسرحي كما جاء في كتاب "المسرح ونظيره" لأنطونين آرتو، عبارة عن لوحة تعبيرية متحركة، وتجسيدا للفعل الدرامي الذي يعانق رحابة مكان العرض كلغة مرئية. وفي هذه المسرحية نجد : الصراخ والضرب والضحك الهستيري والبكاء الكاريكاتوري والقتل...الخ وكل ما يعتمد على الطاقة الجسدية للممثل.

خاتمـــــــة :

لقد سخر حافظ مسرحه من أجل الاهتمام بالقضايا المصيرية للإنسان. ولأجل ذلك وجدنا في هذه المسرحية مادة غنية على صعيد القضايا المعالجة، كالظلم والاستبداد والفقر والبطالة والفساد وتعاطي المخدرات، وغير ذلك مما نجده في جميع المجتمعات العربية.

فمسرحية "قراقوش والأراجوز والحرفوش" مسرحية هادفة، تعكس واقعا عربيا مترديا، وتكشف المسكوت عنه في التاريخ العربي. وهي تمتح من ينابيع متعددة في فن المسرح عامة. فقد اصطبغت بألوان من الاحتفالية والملحمية ومسرح القسوة في تركيب وانسجام تام، ظهر ذلك في النص من خلال المكونات الفكرية والجمالية سواء من خلال تناوله للوحدات المسرحية الثلاث : الحدث والزمان والمكان، أم من خلال تشكيله للشخصية أم التيمات المطروحة، ومن خلال نص العرض، هذا النص الذي أولاه السيد حافظ نفس عنايته بنص التأليف، حيث تمكن من خلال الكتابة السينوغرافية أن يضفي جمالية وفنية وحيوية على المسرحية، على مستوى الديكور والفضاء والتشخيص والاكسسوار، وغير ذلك من المكونات السينوغرافية، ويسبغ عليها ما انتقاه لها على سبيل التجريب من مختلف الاتجاهات المسرحية.

المصادر والمراجع والمجلات المعتمدة

١- السيد حافظ – قراقوش والأراجوز والحرفوش – منشورات اتحاد الكتاب – ومركز الحضارة العربية – الطبعة الأولى القاهرة ٢..١

٢- السيد حافظ–الأشجار تنحني أحيانا (تسع مسرحيات تجريبية)– مطبعة الفتح–القاهرة ١٩٩٢

٣- د. محمد عزيز نظمي –السيد حافظ بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي – سلسلة رؤيا للدراسات المسرحية – مركز الوطن العربي للنشر والإعلام– ١٩٨٩

٤- د.مصطفى رمضاني– قضايا المسرح الاحتفالي –منشورات اتحاد كتاب العرب–١٩٩٣

٥- عبد الكريم برشيد – حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي –دار الثقافة –الدار البيضاء- الطبعة الأولى 1985

٦- بول شاوول – المسرح العربي الحديث – (1976-1989)رياض الريس للكتب والنشر – لندن.1989

٧ - بيتر بروك –المساحة الفارغة –ترجمة فاروق عبد القادر–سلسلة كتاب الهلال-ع 432 ط .1986

٨- مجموعة من المؤلفين – المسرح العربي بين النقل والتأصيل – سلسلة كتاب العربي – الكتاب الثامن عشر – يناير 1988

٩- مجلة آفاق – مجلة اتحاد كتاب المغرب –مطبعة دار النجاح الجديدة – الدار البيضاء - ع ٣ – ١٩٨٩

١٠ – مجلة المدينة –ع ٦ – يونيو ١٩٨١

قراءة في مسرحية "حـرب الملوخيـة" للسيد حافظ

بقلم : عبد السلام بوسنينة

مقدمـــة:

نرى أن سمة العصر هي "اختصاص" في مجالات ثقافية مختلفة ومتعددة. وفيما يتعلق بالدراسات النقدية، نجدها تنحو منحى الاختصاص، حيث تختلف باختلاف أجناسية الإبداع والمتون، لأن طبيعة الإبداع سردا كان أم شعرا أم مسرحا، يتغير من الدارس البحث في الأدوات والمناهج الملائمة لأي نوع أدبي أو فني.

انطلاقا من هذا الرأي نود في هذا المقام تناول الظاهرة المسرحية بما يوازيها من تحليل، وما يقتضيه الاختصاص المنهجي في المسرح من ضوابط. إننا في مقاربتنا للنص المسرحي، سنحاول تطبيق المنهج الذي يحاول أن يدرس المسرحية من زاوية الكتابة الدرامية،و من زاوية الكتابة الإخراجية: إنه التحليل الدراماتورجي الذي ينظر إلى المسرحية " نظرة شمولية تسعى إلى الإحاطة بأهم العناصر السينوغرافية الموجودة في نص الحوار أو نص الإرشادات المسرحية: تحليل يركز على سائر العناصر التي من شأنها أن تتيح نقل النص من الكتابة الدرامية إلى تصور العرض بتقنياته المختلفة"(٤٩٧)

سنحاول إذن التشبث قدر المستطاع بهذه الطريقة في التحليل، إيمانا منا بأن الممارسة المسرحية هي جمع بين لغتين، لغة سمعية و أخرى إشارية. بمعنى النص كمنطوق لفظي، والعرض كمنطوق إشاري حركي، و ما يضاف إلى العنصرين معا من عناصر تكون في غالب الأحيان ضرورية لبلورة العملية المسرحية في شكلها التكاملي والنهائي.

إن المسرح اليوم هو تقاطع كل مكوناته، و القراءة الأحادية لمكون دون آخر لاتجدي نفعاً، لأن النص المسرحي لا يكتب إلا بمقصدية التفعيل على

---

(٤٩٧) يونس لوليدي، **"هاجس البحث عن قالب مسرحي في: المسرح و فضاءاته"**، مجلة الإشارة- المغربية السنة الاولى-١٩٩٧- ص٣٣.

الركح. كما أن مؤلف النص المسرحي حينما يكتب لا يكون تصوره محصوراً فيما يكتب، بل يتسع هذا التصوركلما آمن بأن النص سينتقل بالفعل والقوة إلى متدخلين آخرين من قبيل السينوغرافي والمخرج و الممثل و غيرهم.

لقد وقع اختيارنا على مسرحية "حرب الملوخية" لصاحبها السيد حافظ التي سنقاربها بناء على العناصر التالية : البناء المعماري لنص المسرحية، التناص في المسرحية، الصراع الدرامي، الفضاء المسرحي، اللغة المسرحية، خصائص السينوغرافيا.

<u>المضامين:</u>

حرب الملوخية هي حرب على الواقع و التاريخ، و كشف لمجموعة من الحقائق التي مسها التزوير و التدليس. هذه الحرب سيختزل المؤلف أطوارها عبر عشر معارك. و كل معركة تمثل مشهدا مسرحيا، تبدأ كل معركة/جولة بدخول فتيات يحملن لوحات كتب عليها عنوان المعركة. و كأن المؤلف بهذا التمهيد يعلن بداية جولة أشبه بمواجهة على حلبة ملاكمة أو مصارعة.

المعركة الأولى تبدأ بسؤال الهوية والانتماء. فمصر التي طالما اعتبرها المصريون أماً، يراها التاريخ غير ذلك، حيث ألغى أنوثتها، ووقع عن طريق مجموعة من الحقائق على الإسم الحقيقي، وهو أن مصر تحمل دلالة الذكر بشهادة مؤرخين و مؤلفين من أمثال الجوهري والجاحظ والهمداني. ومن بين القضايا التي كانت مصدر صراع في هذه المعركة، هوية حكام مصر، حيث أتبث التاريخ في مواجهة معارضيه أن مصر لم يحكمها إلا مصري حقيقي واحد وهو "جمال"، الذي جاء ليحكم مصر بعد طوفان نوح، و بعد جده الأول "مصريم". أما الحكام المفترضون، فهم إماأكراد أو إيرانيون أو أتراك.

تنتهي المعركة الأولى ليدخل المخرج معلنا عن بداية المسرحية، مباشرة

مع بداية المعركة الثانية، ليتحول الديكور إلى قصر السلطان المستنصر. تبدأ المعركة بتنصيب المستنصر خلفا لأبيه الظاهر بالله، ثم يبدأ الحاضرون في استحضار مناقب الراحل الظاهر بالله، ليقول الوزير في حقه :

"الناس كلها حزينة عليه...كان مفرح الناس و حاسس بيهم..حشيش عطيهم افيون زراعة ليهم..بيوت دعارة سيبها تيلسهم خمارات للفقراء و الأغنياء..الله يرحمه كان مزاجتلي..كان يحافظ على مزاج الشعب."(٤٩٨)

يعمد المؤلف في هذا المشهد إلى إبراز شخصية المستنصرو هو طفل ميال للهوو اللعب. وفي ظل حالته هذه، تتهيأ أمه سكينة لنسج بطانته. وأول الموالين أبو سعد النخاس اليهودي لتقول عنه رغم معارضة عمة المستنصر:" دا مستشار مولانا الخليفة المستنصر بالله"(٤٩٩). وبعد صراع بين سكينة أم المستنصر وعمته، تحسم سكينة الأمر لصالحها. وبعد إظلام المشهد، يتدخل المخرج محتجاً على مؤلف المسرحية :

" فين المؤلف..إزاي ولد عنده سبع سنين يحكم مصر والوصي على العرش نخاس يهودي اسمه أبو سعده وأمه زنجية دا كلام حيودينا في داهية "(٥٠٠).

وفي محاولة لمنع المسرحية، يتدخل الضابط والرقيب، لكن بعدها يتمكن المخرج من إغراء الرجلين بأكلة الملوخية، وتستمر المسرحية.

تنتهي المعركة الثانية، و تدخل البنات وهن يحملن لافتات المعركة الثالثة بعنوان "تجار مصر سرقوها". وهذه المعركة تؤسس مرحلة هامة من حياة المستنصر الذي بلغ الثلاثين من عمره. وقد وسمت بجفاف النيل وشح الأسواق من الخبز، الأمر الذي سيدفع بالأهالي إلى التظاهر والاحتجاج،

---

(٤٩٨) . السيد حافظ، "حرب الملوخية"، العربي للنشر و التوزيع، الطبعة الاولى، ١٩٩٨، ص١٦

(٤٩٩) . نفسه، ٢٢

(٥٠٠) . نفسه، ص٢٣

بعدما أكد الخبازون اختفاء الخبز باكراً. يقول خضر :

"خلصنا الخبز، خبز مفيش.. عيش مفيش.. عجين... النهار ده العيش خلص.. بكرة(٥٠١)".

يشتد الصراع لتتدخل الشرطة وتضرب الجماهير: لقد اختفى القمح عن الأسواق نتيجة احتكار التجار له. و لم يعد في مقدور الناس إلا انتظار ساعة ظهوره ليعلن التجار مقابلا خياليا لاقتنائه. فأحداث ووقائع السوق تحرج الحاكم المستنصر، لأن شح السوق من القمح لا يبرره جفاف النيل كما أكدت ذلك ست مصر :

"لا يا مولاي سوء التبرير هو سبب المجاعة وإذا غاب ماء النيل يبقى السبب غياب العدل في مصر(٥٠٢)".

المعركة الرابعة عبارة عن رصد لوقائع غريبة تعرفها الأسواق. فندرة اللحومو اختفاؤها يدفع بالتجار إلى تسويق بديل آخر يكمن في بيع الكلاب والقطط. و قد ابتدع هؤلاء التجار كل الأساليب المقنعة لجلب الزبائن قصد استهلاك هذه اللحوم و طهيها مخلوطة بالملوخية. لقد ضاق ذرع السكان فأقبلوا على الاستهلاك، حتى أنهم اضطروا لبيع أبنائهم لضمان حفنة قمح ورطل من لحم الكلاب. يقول حاجب الخليفة :

"كل ما تمشي في السوق تلقى الناس ماشية تبيع أولادها وبناتها علشان القمح."(٥٠٣)

أما داخل القصر، فيستمر الخلاف حول استصدار أمر بشأن ترخيص لبيع الحشيش باعتباره وسيلة للتخدير والقضاء على الأفكار الهادفة.

---

(٥٠١) . نفسه، ص٢٦

(٥٠٢) . نفسه، ص ٣٥

(٥٠٣) . السيد حافظ، "حرب الملوخية"، العربي للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص ٤٩

يتصدر المعركة الخامسة سؤال (مين يشتري مصر؟) حيث يستمر الصراع، و الخلاف عن أسباب اختفاء الخبز. فبعد ما تمرد الناس ثانية، تتدخل الشرطة لتقمع الجماهير وتسكت أصواتهم.وبعدها يتدخل الوزير في شكل حوار مع الجماهير، مقنعا إياها بحل المشكل. ويعمد إلى ممارسة الضغط على عريف الخبازين قصد تخفيض الثمن وفتح الدكان. ورغم الخسارة وعدم إشراك تجار القمح في الحل، رضخ العريف للأمر الواقع، وفتح أبواب دكانه، لتكون أميمة الزبونة الأولى المستفيدة من حل غير عادل.

في المعركة السادسة تتواصل المظاهرات بسوق الخبازين. وفي القصر يحتد الصراع حول دواعي هذه الاحتجاجات وكيفية معالجتها. فالحاكم المستنصر لا يخرج عن منطق التجار لتبرير اختفاء الخبز، معتبرا شح النيل هو سبب شح الأسواق، و أنه مصيب في سياسته بإقراره حرية التجارة. ليؤكد نجاعة رأيه. يقول مخاطبا ست مصر: إننا في زمن جديد.. زمن حرية التجارة العالمية [٥٠٤]. ولترد عليه ست مصر قائلة :

"أننا في زمن رديء.. أن يتحكم ألف تاجر في ملايين البشر".

وبوقاحة الحاكم غير العادل، يجهر المستنصر بكراهيته لشعب مصر، معتبرا نفسه العاقل الوحيد في تاريخ الفاطميين بين حكام مصر.

المعركة السابعة ترصد الصراع بين رموز الفساد في مصر، و بين أبي زيد القادم من تونس في مهمة تجارية. لم يكن أبو زيد يتوقع اتهامه بالتجسس رفقة صاحبه دياب. كمالم يكن يتوقع محاولات استقطابه لخدمة رموز العار في عهد الحاكم المستنصر. فرغم إلحاح سكينة أم الخليفة العاشقة المتهورة، واجهها أبو زيد بحزم الفارس الذي لا ينبطح لإغراءات النساء مهما كان مركزهن.

---

(٥٠٤) . نفسه، ص ٦٩

تقول سكينة راغبة في مودة أبي زيد : أنا أقدر اطلعك... بس على شرط.
أبو زيد : ايش هو الشرط؟
سكينة : تتجوزني و أهرب معك[٥٠٥].

والإغراء نفسه تقدمه بائعة الهوى " أم بوسة ." لكن أبو زيد يرفض مكرها خداعها. فهو يتطلع إلى الحرية دون إساءة أو تلطيخ لشرفه وسمعته، ليواصل بعد ذلك صموده أمام أمير الحشاشين الذي رغب في استغلاله و خدمته مقابل مساعدته على الهرب.

ينتهي المشهد السابع بقبول أبي زيد حلا يقترحه عليه شهاب - مقابل حريته - وما هذا الحل غير مزاولة عمل دفن الأموات.

أبو زيد سيخوض المعركة الثامنة المليئة بالمفاجآت :

الصدمة الأولى : دفن الموتى دون اغتسال

الصدمة الثانية : الانتقال من أكل الحيوانات إلى أكل لحم الآدميين.

وأمام هول و روع ما شاهده أبو زيد، بمعية رفيقه دياب سيقبل على الفرار تاركا خلفه مأساة تعتبر استثناءً في تاريخ الشعوب.

يتوزع سوق الخبازين وقصر المستنصر فضاء المعركة التاسعة، فيعمد فرحان إلى تخفيض ثمن الخبز، الشيئ الذي أزعج باقي الخبازين، ففارت ثائرتهم، واعتبروا الأمر إخلالا بضوابط السوق وقوانينه، وأن تخفيض ثمن الخبز هو تلاعب بالأسعار. وهو في النهاية مصدر خسارة كبرى لباقي الخبازين.

وسيحظى الخلاف بين فرحان الخباز وعريف الخبازين خضر باهتمام المستنصر وحاشيته. وسيكون هذا الاحتكام إنصافاً لفرحان وللزبائن، إذ سيلجأ فرحان إلى المحافظة على الثمن المُسَعَّر من لدن عريف الخبازين،

---

(٥٠٥) . ا نفسه،ص ٧٤

والزيادة في وزنه، الشيئ الذي سيرفع من عدد المقبلين عليه. كما سيدفع باقي الخبازين إلى الدخول في المنافسة بالزيادة في أوزان مبيعاتهم.

كانت المعركة العاشرة بمثابة أم المعارك. فالتسيب الذي عرفته أسواق الخبزأدى بالأهالي والسكان إلى إعلان تذمرهم، وسخطهم على الحاكمين. وكانت النساء مصدر هذا التمرد. وهو في الأصل تمرد مزدوج: تمرد على الرجال وعلى سكوتهم. وهو أيضا تمرد على التجار ومن يحميهم من الحكام. وقد عبرت النساء عبرن عن موقفهن هذا من خلال أغانيهن: "يغنون لما الرجالة نامت ستات مصر قامت.. ولما الرجالة سكتت ستات مصر قالت[٥٠٦]"

(وتنتهي المعارك بمعاقبة التجار، و عودة الخبز إلى الأسواق)

البناء المعماري

<u>تتضمن مسرحية حرب الملوخية عشرة مشاهد، نعرض عناوينها كما يلي:</u>

مصر مصر أبونا

جتها نيله اللي عايزة خلف

تجار مصر سرقوها

تشتري كلب

مين يشتري مصر؟

الزمن الرديء

بني آدم يوم طالع و يوم نازل

أبو زيد حانوتي يا رجالة

المصري الجدع

تجار مصر سرقوها و خانوها ثاني و ثالث و رابع.

(٥٠٦) نفسه، ص ١١٢

إن المعاينة لهذا الترتيب على مستوى مضامين كل مشهد من المشاهد، يجعلنا نقر بداية أنه ترتيب يخضع لمنطق صراع تصاعدي من مشهد لأخر، لأن هذه المعارك – حتى وإن انتهت في المشاهد التسعة لصالح الأقوياء، فإن المشهد العاشر سيكون حاسماً، إذ تنقلب الكفة لصالح المستضعفين بإحقاق الحق لأصحابه، وباللعنة على الأزمنة الرديئة التي عرفها المجتمع المصري طيلة قرون اتسمت بالظلم و التجويع.

إن أهم ما يستوقفنا و نحن نساير أحداث هذه المسرحية هو العدد عشرة. فالأمر قد يبدو منطقيا إذا اعتبرنا الحرب بدلالتها العامة عبارة عن مجموعة معارك. و كل معركة هي مرحلة من مراحل الحرب. قد تكون قصيرة، فتقل معاركها. و قد تكون طويلة فتزداد.

إن الحرب التي صورها المؤلف كانت طويلة، انسجاما مع مرحلة تاريخية عرفت فيها مصر صراعا بين مجتمع غارق في وحل الاستعباد والمجاعة، وبين حكام استبدوا وعاثوا في البلاد فساداً طال أمده. إذن فتحديد العدد في عشرة يعود بالأساس إلى طول أمد الحرب. أما المسوغ الثاني الذي يكون قد أوحى للمؤلف باختيار هذا العدد، فهو ما كون رؤيته في معارك تعد نبيلة،و تنعت إما مبارزة وإما ملاكمة وإما مصارعة. و غالباً ما تحدد بالجولات بدل المعارك. والأمر الذي يؤكد فكرة انتقال الحقل الدلالي لكلمة جولة إلى كلمة معركة، هو ما عمد إليه المؤلف حينما أقحم على رأس كل مشهد مجموعة فتيات في زي رياضي، يحملن لافتات إيذاناً ببداية المعركة وعددها. وهذا مألوف في حلبات الرياضة النبيلة، التي غالبا ما تكون فيها الجولة العاشرة حاسمة بالضربة القاضية. وهي الضربة القاضية نفسها التي عرفتها نهاية أحداث المسرحية.

أكدنا في البداية أن أحداث المسرحية كانت محكومة بالتسلسل ومنطق الصراع التصاعدي من مشهد لآخر. والسيد حافظ لم يعتمد التقسيم الكلاسيكي لأطوار المسرحية، إذ ألغى العناوين التقليدية على غرار

الفصول أو المشاهد أو اللوحات. لقد كان مباشرا في اختياره وتصنيفه لكل طور من أطوار المسرحية. فالمعارك أضحت بديلا للتصنيفات المعروفة. ولتمييز كل معركة عن الأخرى، سعى المؤلف إلى وضع عنوان مواز لكل معركة؛ بالإضافة إلى الترتيب الرقمي أو العددي لهذه المشاهد. وكانت الحدة تزداد كلما ازدادت المعارك، لأن الهاجس الذي سكن المؤلف هو إبراز تجربة الشعوب التاريخية من أجل تحقيق الانعتاق والكرامة.

التناص في المسرحية :

لقد كان التاريخ هو الإطار العام الذي سعى من خلاله المؤلف إلى تسييج نصه المسرحي، إذ انطلق من الموثق التاريخي قصد التوظيف تارة، والنبش في حقائق أغفلها التاريخ أو تم تدليسها تارة أخرى. ولعل حضور التاريخ بصفته شخصية من شخوص المسرحية خير شاهد على إثبات الحقائق ونفي الزائف منها. ولعل موقفه من ذكورية مصر أحسن دليل على أن التاريخ لم يكن دائماً يعكس حقيقة ما وقع في الماضي. وسندرك ذلك من خلال الحوار التالي :

المعارض : اسم مصر مؤنث و مش مذكر أنا متأكد..

التاريخ : " يفتح كتابا و الجوهري في كتاب الصحاح.. مصر اسم مذكر – ودا كتاب "يفتح كتابا آخر" الجاحظ اسم مصر اسم مذكر.. ودا الهمداني "يفتح كتابا آخر" مصر اسم أعجمي.. وهي نسبة إلى مصر بن بنصر بن حام و هو مصريم...(٥٠٧)

فما سبق يؤكد حرص الكاتب على توظيف التاريخ مرتين :

١. التاريخ كأحداث ووقائع، وتم إبرازها من خلال توظيف شخصية المستنصر الفاطمي الذي حكم مصر في فترة من الفترات التاريخية،

---

(٥٠٧) السيد حافظ، "حرب الملوخية"، العربي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، ص١٣

وما عرفته هذه المرحلة من فساد سياسي انعكس سلباً على المجتمع المصري. ثم التاريخ كشخصية من شخوص المسرحية، يسعى للقيام بدور المراقبة الذاتية.

٢. التاريخ كشخصية. ويهدف إلى تنبيه الجمهور للتاريخ يمكن أن يتعرض للزيف حتى في وقتنا الحاضر من لدن أقلام ومؤلفين مأجورين. كما أن شخصية المستنصر التاريخية تجمع بين تجليات الماضي والحاضر في ممارسة الحكم والسلطة. فالحاكم العربي حاكم مستنسخ من الماضي، لأن أحداث اليوم لا تختلف عن أحداث الأمس. والمؤلف تأسيسا على هذه المزاوجة يحقق لنصه المسرحي ولو ذهنيا تناصا بين تجاوزات الماضي و الحاضر الراهن

الصراع الدرامي(٥٠٨):

إن الصراع الدرامي كما بينته مجموعة من الدراسات يأخذ صوراً وأشكالاً مختلفة. فقد ينزع إلى الذاتي، والأمر هنا ينطوي على مجموعة من العوامل السيكولوجية المتفاعلة. وقد ينزع إلى الخارجي. ويمكن تقسيمه كما يلي :

العمودي / الميتافيزيقي الذي سجل حضوره بكثافة في المسرح اليوناني. وهذا النوع تحكمه علاقة الفرد بالسماء، كالإله أو القدر.

الأفقي وهو الذي يواجه فيه الفرد "قوانين المجموعة و الكيان الاجتماعي المفروض"(٥٠٩). و هذا النوع من الصراع هو الذي تحكم في طبيعة العلاقة

---

(٥٠٨) تستوقفنا عتبة العنوان باعتبارها تركيبا غير منسجم و ذات حمولة تشي بدلالتين لا تجانس بينهما: دلالة الحرب وما تستوجبه من جدية و حزم، و دلالة لا ترقى إلى هذا المعنى، و تنزل منزلة المتداول في ثقافة التغذية الشعبية عند المواطن المصري البسيط، و لعل المؤلف اعتمد ذلك لأن نزوعه إلى ما هو كوميدي جعله يعتمد هذا التركيب. لكن الصراع يبقى حاضرا في دلالة لفظة "الحرب" ذاتها لأنها تقتضي وجود طرفين متناقضين، و هذا هو أصل الصراع.

(٥٠٩) محمد عزيزة– الإسلام والمسرح– منشورات العيون ط٢– ١٩٨٨ صفحة ١٩.

في مسرحية "حرب الملوخية". فالصراع كان واضحاً بين فئتين متناقضتين[٥١٠] : فئة الحاكم وحاشيته من وزراء وتجار محتكرين وأمراء فساد الأمة. وفئة عامة الناس التي تتطلع إلى لقمة عيش، و تبحث عن الخبز الذي اختفى من السوق. إن الصراع اجتماعي بالأساس. فكبار التجار احتكروا منتوج القمح بإخفائه، و تحكموا في أثمنته. و طبقة الحكام باركت نزواتهم التجارية بتقمص أدوارهم في تبرير أسباب ندرة القمح، و اعتبار الكارثة طبيعية مصدرها شح النيل، و جفاف الطبيعية، و أن الأمر لا يقتصر على مصر، بل إن الأزمة عالمية :

الرجـــــــل١ : القمح بقى أغلى من الذهب يا مولاي الوزير،

الوزير اليازوري: مشكلة القمح مشكلة عالمية..مش مشكلة مصر لوحدها.

رجـــــــل٢ : القمح اختفى يا وزير،

اليـــــــازوري : لا القمح موجود،

رجـــــــل٣ : أيوه بس سعره زاد ثلاثين مرة.[٥١١]

إن الصراع كما أكدنا هو صراع اجتماعي، طرفا النزاع فيه : مجتمع يعاني الجوع، وفئة التجار والحكام التي أتقنت أسلوب المراوغة والكذب لخداع المجتمع.

الفضاء المسرحي :

نتعامل مع الفضاء المسرحي على أساس أنه يتضمن "بنيتي الزمان والمكان[٥١٢]." ففيما يخص الزمن،فإن المرجعية التاريخية ساهمت بقدر كبير في صياغة موضوع المسرحية. بل كانت أساساً انطلق منها المؤلف

---

(٥١٠) ما دام الصراع يتضمن إشارات للشخوص اكتفينا باستحضارهم في جانب الصراع الدرامي.

(٥١١) السيد حافظ، مرجع سابق، ص ٦٠

(٥١٢) . د مصطفى الرمضاني – بنية الخطاب المسرحي عند توفيق الحكيم من خلال شهرزاد – منشورات جريدة الشرق–وجدة ط الأولى ١٩٩٥ ص :٦٩.

لبناء أحداث النص المسرحي وبلورة أفكاره. إن المؤلف لم يكن يسعى لإخبارنا بأحداث تاريخية ما دامت الأحداث التاريخية هي من اختصاص المؤرخ. بل كانت غايته من توظيف الأحداث التاريخية - التي لازمت مرحلة حكم المستنصر الحاكم الفاطمي في مصر-، هي رصد لوقائع، وإسقاط تاريخي للفساد السياسي الذي أضحى قاعدة، وليس استثناء في حياة الشعوب العربية وحكامها. فالمؤلف وهو يستحضر مرحلة قاتمة من تاريخ الشعب المصري، إنما يسعى إلى تمرير خطابات تخص الراهن الاجتماعي و السياسي الذي تعرفه الشعوب العربية برمتها، وبخاصة ما يتعلق بحرية الشعوب وحقها في الكرامة والديمقراطية. ونلمس ذلك بوضوع في الحوار التالي :

المستنصر) : يدخل(كفاية بقى عراك ما شبعتوش عراك عشرين سنة.

ست مصر : سمعت عن المظاهرات..يا مولاي...مظاهرات في سوق الخبازين،

المستنصر: سمعت يا عمتي سمعت،

سكية: و نزلت العسكر تضرب الناس علشان تفض المظاهرات فيها ايه،

ست مصر:الناس جيعانة و تنضرب كمان يا سكينة..يا سكينة شعب مصر مش عبيد عند الناس.(٥١٣)

فبالإضافة إلى الزمن الأساسي في المسرحية، هناك أزمنة يمكن اعتبارها ثانوية. وهي أزمنة ارتبطت بأحداث النص. فمنها ما ارتبط بالليل، ومنها ما ارتبط بالنهار. وقد عمد المؤلف إلى تحديدها ببعض الرموز الدالة.

الفضاء المكاني. وتوزع بين عام وخاص. فالعام هو مصر أو القاهرة. لقد ارتبطت الأحداث بحاكم عرفه التاريخ المصري في بلاد مصر. أما الأمكنة

---

(٥١٣) 'حرب الملوخية'، ص ٦٧

الخاصة، فيمكن تقسيمها إلى مكانين أساسيين كانا مجرى أحداث المسرحية : قصر المستنصر، وسوق الخبازين الذي كان في الغالب مصدر صراع واضطرابات اجتماعية. يقول المؤلف في تمهيده للمعركة الثانية :

(يتحول الديكور إلى قصر السلطان المستنصر..الديوان.)(٥١٤)

ويقول منبهاً إلى تغيير في الديكور:

(يتغير الديكور إلى حي الخبازين..محلات متجاورة ودكان مغلق كتب عليه خان مشتاق.. دكان كتب غليه خضر عريف الخبازين.)(٥١٥)

لقد تحكم العامل السينوغرافي في الانتقال من مكان إلى آخر، بتغيير التأثيث وتوزيع الإنارة. وأهم ما يمكن ملاحظته على " المكان " هو تعدده. وهذا مؤشر على وعي المؤلف بالتنظيرات التي تجاوزت التصور الأرسطي الداعي إلى وحدة المكان

<u>اللغة المسرحية:</u>

تعتبر اللغة من بين أهم عناصر التواصل في العمل المسرحي. وهنا سنركز على لغة النص تفاديا للحديث عن لغات أخرى قد نكتشفها بعد تفعيل النص المسرحي رُكْحِياً: أي بعد انتقاله إلى العرض، لأن عناصر التعبير في العرض تختلف عنه في النص. فهناك التعبير الملفوظ لغة،و التعبير الإيمائي الذي تجسده الملامح، إضافة إلى لغة الجسد التي لا تقل أهمية عن اللغات الأخرى وهكذا.. إذن تركيزنا على النص سيجعلنا نركز على الملفوظ اللغوي الذي اعتمده المؤلف في مسرحية "حرب الملوخية".

إن لغة النص في مجملها هي العامية المصرية. و لا نقصد باللغة، ما هو مكتوب في النص، لأن المكتوب قد يقرأ في بعض الأحيان فصيحا. وهذا ما لمسناه من خلال مجموعة من المقاطع الحوارية. ولكن الأمر قد يختلف

---

(٥١٤) نفسه، ص ١٦

(٥١٥) نفسه، ص ٢٦

حين ننتقل بهذا المكتوب الفصيح إلى ملفوظ عامي مصري، تحكمه مخارج الحروف والحركات الوسطية أو النهائية. وكنموذج على ذلك، نورد بعض المقاطع الواردة في النص :

المستنصر:(مقاطعا) كل الناس تمدحني وتمدح عصري اسألي كتب التاريخ ست مصر : كتاب أجرتهم يكتبون ما تهوى و يمنعون ما يغضبك.[٥١٦]

كان الغرض من اعتماد العامية المصرية في هذا النص،هو تقريب الشخوص إلى الجمهور المصري، إضافة إلى تحقيق تواصل واسع مع هذا الجمهور بمختلف فئاته و مستوياته. فاعتماد المؤلف العامية لا ينفي العمق الفكري في النص، لأن التعامل مع النص من حيث اللغة يختلف من متلق إلى آخر، كل حسب العوامل الثقافية والإدراكية التي تميزه، والتأويل الذي يمكن أن يصل إليه.

<u>السينوغرافيا:</u>

بداية لا ندعي أننا سوف نحقق إلماماً كلياً بالجانب السينوغرافي في هذا العمل، رغم الدعم الذي قدمه لنا المؤلف عَبْرَ إرشاداته المسرحية. فالإلمام بالجانب السينوغرافي يقتضيه الانتقال من النص الأدبي إلى نص يتحول عرضا. لذا نجد أنفسنا مضطرين إلى ركوب فكرة التوقع بدل اليقين. ونؤكد في سياق هذه التوطئة أننا نعرض هنا لعينات من التصور السينوغرافي، ولا ندعي أننا نتناولها في كل تجلياتها.

إن النص الذي نحن بصدده لم يكتب بمقصدية القراءة فقط، بل كُتب لِمَسْرَحَتِهِ وتفعيله إلى عرض قابل للمشاهدة. و دليلنا في ذلك هو حضور مجموعة من الإرشادات المسرحية التي تفيدنا في بلورة تصور للجانب السينوغرافي في هذا العمل. لقد وجهنا المؤلف منذ البداية ببعض مقترحاته التي من خلالها يمكننا وضع تمهيد للعرض المسرحي.

---

(٥١٦) نفسه، ص ٧٤

يرشدنا المؤلف قائلاً :

(تظهرعلى المسرح شاشة تلفزيونية كبيرة) (موسيقى نشرة الأخبار) (في حالة عدم وجود شاشة تظهر مُذيعة "ممثلة" في إطار خشبي).[٥١٧]

هكذا إذن نتلمس الجانب السينوغرافي منذ البداية. فالمؤلف انطلاقاً من هذا التوجيه يجعلنا نتوقع، أهم المكونات السينوغرافية التي تخص المشهد الأول، سواء تعلق الأمر بالصوت أم الموسيقى أم الإنارة التي نتوقعها دائرية وموجهة، إضافة إلى التأثيث الذي هو عبارة عن شاشة تلفزيونية كبيرة أو إطار خشبي.

إذن الصوت هو صوت امرأة يعتمد طريقة إلقاء تحددها طبيعة الإلقاء الإذاعى. والموسيقى لا تخرج عمَّا يلزم النشرات الإخبارية. أمَّا الإنارة فنتوقعها كما أسلفنا مركزة على الشاشة أو الإطار. وهي غالبا ما يتوسطا الخشبة. أما باقي المواقع على الخشبة فسيغمرها الإظلام.

ومن بين الإرشادات الأخرى التي لا تخلو من أهمية على المستوى السينوغرافي، حديث المؤلف عن تغيير في الديكور :

(يتحول الديكور إلى قصر السلطان المستنصر.. الديوان).[٥١٨]

وهنا سنركز على كلمة "يتحول" التي تعني بالأساس وقوع تغير وانتقال من مشهد إلى آخر. وتُفضي كلمة "يتحول" أيضا إلى أمرين اثنين: الأول يكون إظلاما سبق المشهد، أوإغلاقا للستار قبل تغيير الديكور. وفي الحالتين معا تتاح الفرصة للمخرج والممثلين للتصرف في هذا الفضاء.

إن التحولات السينوغرافية في هذا العمل لم تكن معقدة، لأن المؤلف عمد في أكثر من مقام إلى بعض الاختيارات التي تسهل على المخرج ضبط كل الجوانب السينوغرافية المعتمدة. فالكورال مثلا يعتبر من المداخل المهمة

---

(٥١٧) نفسه، ص ٧

(٥١٨) . نفسه، ص ١٦

لبعض المشاهد. وحضوره يقتضي الحضور السينوغرافي، لأن الاستعراض الغنائي الراقص يحتاج إلى مؤثرات جمالية إضافية كالإيقاع الموسيقي و الإنارة المناسبة.

ويمكن كذلك تقسيم الإرشادات المسرحية المرتبطة بالجانب السينوغرافية في مسرحية "حرب الملوخية" إلى نوعين :

١. نوع اتسع حجمه وتصدر في الغالب بداية كل مشهد أو معركة وقد سعى المؤلف من خلاله إلى تأطير المشهد على مستوى الإنارة والتأثيث، يقول :

يفتح الستار أو تضيء الأنوار و تدخل الفتيات تحملن في أيديهن لوحات كتب عليها "المعركة العاشرة...' و لوحات كتب عليها عنوان "تجار مصر سرقوها ثاني و ثالث و رابع"

ديكور ساحة المدينة : ستار بيضاء في الخلفي.. ويقف التجار الثلاثة برهومة والشو وسنارة.. ويدخل منادي المزاد، ويقف عامة الناس يحملون في أيديهم صكوك تثبت ملكيتهم لبيوتهم وأراضيهم.

٢. وهناك نوع ثان من الإرشادات. ويمكن اعتباره جزئيا. وغالبا ما تخلل بعض الحوارات داخل المشهد الواحد. ومن ذلك قول المخرج :

" يالا يا ابني انت وهو" ضوء وعمال واستعراض.

كل هذه المؤشرات الجمالية تترجم إلى حد معين ولع الكاتب بالبعد المشهدي للنص الذي كتبه. إنه يمارس عملية اختراق اللغة باللغة ليؤسس المشهد ومن ثم يقحم القارئ في عملية تلق جمالية لا فكرية محددة فقط.

خلاصـــــــــــــة :

تعتبر مسرحية "حرب الملوخية" من بين الأعمال التي تعتبر رائدة وجريئة. وهي تفصح عن الموقع الذي يحتله السيد حافظ في مجال المسرح تنظيراً وإبداعاً. ونحن بتحليلنا لبعض جوانب هذه المسرحية لا ندعي المقاربة الشاملة لها، لأن ثراء هذا النص يستدعي مزيداً من البحث والتحليل. ولقد

فضلنا تفادي المجازفة بتحليل كل مكوناتها. ولكننا بالمقابل نؤكد أن قراءة نصوص السيد حافظ لابد وأن تتم في سياق مقاربة شاملة.

إن قراءة نص واحد من جملة مجموعة من النصوص هي عملية بتر غير ممنهج للتجربة الإبداعية عند هذا الكاتب. وعذرنا في هذا أننا عملنا بالأساس على استجلاء بعض مكونات الخطاب المسرحي. ويبقى النص بحاجة إلى الكثير من الإضاءات النقدية نظرا لما يتوفر عليه من غنى وإيحاء.

مهرجان الكويت المسرحى الثانى
الندوة التطبيقية
حول مسرحية (حكاية الفلاح عبد المطيع)

بقلم الدكتورة/ نادية كامل
أستاذ دكتور بالمعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة

هذا المؤلف كتب عن كل المطحونين بدوامات القهر وأزمنة النسيان "العرض قال الكثير عن هموم الإنسان وشجونه

ضمن فعاليات مهرجان الكويت المسرحى الثانى، قدمت لجنة الندوات ندوتها التطبيقية الثالثة لمناقشة عرض مسرحية "ممنوع الضحك.. ممنوع البكاء" تأليف السيد حافظ وإخراج: عبدالله عبد الرسول لفرقة مسرح الشباب التابع لوزارة الشئون الاجتماعية والعمل.

وقد أدار الندوة التطبيقية نائب مدير ادارة المعاهد والفنون صقر البعيجان، وتحدث فيها كمعقبة الدكتورة/ ناديا كامل، استاذ الأدب الفرنسى بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

– التعقيب والمداخلة النقدية

فى البداية قالت الدكتورة/ نادية إننا فى زمن الممنوعات، أمس ممنوع الكلام واليوم ممنوع الضحك والبكاء، ممنوع الأبيض وممنوع الأسود، كل شئ أصبح محفوفا بالمخاطر النص الذى سنتناوله الليلة بالدراسة والتعليق هو نص لكاتب مصرى، والعنوان الأصلى "ممنوع أن تضحك، ممنوع أن تبكى"أو " مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع" مؤلف المسرحية هو السيد حافظ كاتب شاب حيث أنه من مواليد ١٩٤٨م، تعرفه الكويت جيدا لانه عاش فترة من حياته فى الكويت، وهو كاتب متعدد المواهب حيث كتب القصة القصيرة وكتب الرواية وكتب مسرحيات متعددة للأطفال ثم أضافت عندما أقول كتب مسرحيات للأطفال أتوقف قليلا أنه أفاد كثيرا – برأيى – من كتابته للاطفال فقط تميزت كتاباته بميزة كبرى أعتقد أنها مستقاة من كتابته للأطفال وهذه الميزة هى البساطة الشديدة، لأنه عندما نكتب للأطفال نكتب ببساطة واتساع الخيال، حتى أننى عندما قرأت هذه المسرحية لأول مرة منذ عدة سنوات، تصورت أنها مسرحية تراثية خيالية.

مؤلفات الكاتب:

كتب السيد حافظ العديد من المسرحيات نذكر منها على سبيل المثال (ستة رجال فى المعتقل – مدينة الزعفران – أميرة السينما – علمونا أن نموت وتعلمنا أن نحيا ثم أضافت واصفة السيد حافظ انه كاتب جرئ، متوهج الكلمة، حاد الجملة وهذه ميزات كبرى لأى كاتب درامى يتميز اسلوبه بالوضوح والبساطة وبشكل عام كتب عن كل المطحونين بدوامات القهر بكل أنواعه، ومسرحية الليلة كما رأيتم عن القهر.. قهر إنسان برئ مظلوم.

– الإعداد المسرحى

ثم تحدثت عن المسرحية وإعدادها قائلة: لم يبتعد الإعداد الذى أعده مخرج المسرحية عن النص الأصلى فيما يختص بالخط الرئيسى للمسرحية، ولكننى سعدت عندما رأيت المعد قد إستغنى عن بعض الشخصيات الثانوية، ورأيت أن فى ذلك إفادة كبيرة للخط الدرامى الذى يمكن أن يظهر بوضوح ولكن سعادتى لم تدم طويلا، لأننى تبينت بعد لحظة أنه بدلا من الشخصيات القليلة التى أستغنى عنها، أضاف مشاهد متعددة سأتحدث عن ثلاثة مشاهد منها على سبيل المثال، وأحد هذه المشاهد هو مشهد خيانة فاطمة التى رأيناها عندما كان عبد المطيع فى حالة غيبوبة، مشغولة بالغزل مع أحد الجيران وتقول إن مطيع نائم، والمشهد الثانى هو الحوار بينه وبين العين، وهو مشهد لم يضف أي شئ للمسرحية، والمشهد الأخير يتمثل فى نهاية المسرحية ففى الأصل عند السيد حافظ تنتهى المسرحية عندما يقرر مطيع أن يظل عاريا وأن يستغنى عن كل الألوان.

وهذه النهاية – أعتقد أنها كانت أفضل من النهاية التى لجأ اليها مخرج ومعد المسرحية لأنه ركز على بساطة الإختيار عند بطل المسرحية، والبساطة – فى إعتقادى أن الأصل أقدر على التعبير من كل هذا الكلام والأغانى الطويلة التى تخللت العرض.

خيانة فاطمة

أما المشهد الذى سوف أعود إليه فهو مشهد خيانة فاطمة، وأعتقد ان هذه الاضافة كانت موفقة لأنها أضافت بعدا جديدا للمسرحية لأنها فاطمة فى كل الأوقات كانت تعنى بالنسبة لمطيع الأمل الذى يريد أن يصل إليه من النقاء – الحلم، وعندما تبين لنا أنها خانت مطيع، فحتى الحلم بدأ بالنسبة لمطيع أكذوبة كبرى.

قضية الحاكم والمحكوم

ثم أضافت تعالج المسرحية قضية أزلية هى قضية الحاكم والمحكوم، وهى العلاقة بين الفرد والسلطة التى تزيد الهيمنة على كل فرد فى البلاد.

ومن الواضح أن المسرحية تدين السلطة الغاشمة التى تستهين بالشعب وتريد أن تكمم كل الأفواه. والحكاية – كما قالوا – قديمة ولكنها قديمة حديثة. أو ماضى ممتد إلى الحاضر والى كل العصور القادمة وترتكز المسرحية على مرتكزين أساسيين هما الزوجة والحاكم – وفى رأيي – أن بين الإثنين مرآة عاكسة، لأن الزوجة ظالمة مثل الحكام، سجن مثل الحاكم، الزوجة ومن العشرة ولا مفر من الحاكم، لا مفر من الزوجة هى العالم الصغير والحاكم هو العالم الكبير، وبينهما هذه المرآة العاكسة، وتحت أقدامها – إن شئنا القول – يوجد هذا الإنسان الضائع البسيط النقى مطيع، الذى يحب ضوء النهار بينما الحاكم لا يريد ذلك ،طموحاته محدودة – يريد فقط أن يكسب قوت يومه.

ولكننا فى نهاية المسرحية نشاهد الحدث الكبير أو التعبير الكبير فى شخصية مطيع والمتمثل فى رفضه أن يظل مطيعا، وتعلم كيف يقول (لا)، ليبقى عاريا فى مواجهة نفسه، ووصل إلى الحرية حتى لو زج فى السجن.

مميزات العرض

ثم تحدثت عن العرض فى حد ذاته وقالت إن أهم ما يميز به هذا العرض

أن جميع أبطاله من الشباب، فالمخرج قدم لنا عددا من المواهب والطاقات الجديدة فى الأداء، وبعضهم لم تطأ اقدامه خشبة المسرح، وبعضهم طلاب فى المرحلة الثانوية، والمخرج صقل هؤلاء بالتمرين فقدموا لنا عملا ناضجا وعرضا طموحا.

لقد إستطاع الخرج أن يكون من الممثلين تشكيلات جمالية ناضجة، ساعده على ذلك تناسق الألوان ما بين الملابس والديكور ،خاصة فى الخلفية وحركة الإضاءة فالديكور تجريدى يجمع بين اللونين الأبيض والأسود، ومكون من ثمانية بلاتوهات شفافة عليها تشكيلات جمالية، لولبية فى بعض الاحيان، ومخفية أحيانا أخرى، والديكور كان موحيا ومعمقا للفكرة الأساسية فى المسرحية وهى فكرة القهر وأضافت د. نادية كامل شيئا فى العرض سببا لى القلق هما: مشاهد التعذيب، فالقهر ليس فقط هو التعذيب، هناك قهر معنوى أشد وأقسى، والشئ الآخر فقرات الغناء والرقص الكثيرة التى تخللت العرض، والتى أدت إلى تعميق المفهوم إلا أنها أضاعت معظمه فقطعت الخط الدرامى وإن كان واضحا أنها تريد إبراز سوقية الحاكم والقائمين على الحكم، ولكنها فى – رأيى – لم توفق فى ذلك فجاءت وكأنها منفصلة أو مفروضة فرضا على العرض أما عن الملابس فكانت متناسقة الشكل والألوان.. وأتساءل هنا لماذا لم يرتد مطيع ملابس قديمة؟ بل كانت لامعة وبراقة وجديدة والموسيقى توحى بالشجن فى عرض مهموم والشجن هو الذى ينتابنا بعد مشاهدة العرض.

<u>أبطال العرض:</u>

واختتمت حديثها مهنئة المخرج الفنان عبد الله عبد الرسول والفنان الديكوريست حمد الصالح، وأبطال المسرحية، الذين قالت عنهم أنهم فعلا أبطال، قدموا لنا مسرحا حقيقيا والمسرح الحقيقى هو مسرح الهواة الجادين، وأنتم كهواة تميزتم بحب المسرح وبالنقاش فى هذا الحب وأقول لكم فى النهاية إنه من المؤكد سنراكم تشاركون فى إثراء الحركة

المسرحية الجادة فى الكويت فى السنوات القادمة، فأنتم طاقات جادة وشجاعة خاضت التجربة وتميزت بها.

<u>النقاش والحوار</u>

- بعد ذلك فتح باب النقاش أمام النقاد والفنانين وضيوف المهرجان.
- فقال الزميل سامى الباجورى: إن العمل يسير فى مستويين، ويتحدث عن ظلم الحاكم وظلم الزوجة السياسى والاجتماعى واستمد هذان المستويان كخط أساسى خلال التقطيع ولقد عارض سامى الباجورى د. نادية كامل فى فكرة الأغانى فإذا أضيفت إلى العمل الجاد أصبح نصف جاد.

مجلة عالم الفن الكويتية (العدد ٨٣٤ – ٢٢ أبريل ١٩٩٠)

شهادة الفنان الكبير : يوسف العانى
عن السيد حافظ فى المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٥

عزيزى السيد حافظ مسرحياً مبدعاً وأخاً وفياً.. وصديقاً لا تستطيع إلا أن تعشق حضوره وتتمثله فى غاية حالة من حالات المحبة والإبداع المتواصل.

عسير علىَّ أن يُختص بك أو يتحدث الآخرون عنك.. ولستُ بينهم.. لكن وكما يقول رجال الفقه والقانون للضرورة أحكام... وكم حكمتنا تلك الضرورات لتضعنا أحياناً فى السجن! وأنا فى مقدمتهم !

هذه المرة حكمنا المسرح الذى أنت فيه وفيه علماً وحالة وفاء مستديمة.. حكمنا لأكون ضمن "لجنة التحكيم" وهى مسئولية أنت تدرى كم اعتز بها وأحرص عليها لكى يكون "الحكم" فيها أمانة شريفة تخرج عدلاً وصدقاً وبُعد نظر.. وهذه أمور حملتها مسرحياتك فى السر والعلن..

اعتذر منك وذريعتى أننى وفى هذه اللحظات سأكون فى المسرح أحسب حساب المسئولية.. يدفعنى لها وإليها أنت وأمثالك من الذين حرصوا على المسرح قيمةً وأثراً خالداً يعترف من الناس ما يكتشفه فيهم ويقدمه لهم ولكن ليس "نقلاً" بل "إبداعاً" وفكراً عميقاً لا يدخل فى سياق الخطب السياسية والزعيق والصراخ الذى ضاع "طنينه" فى قضاء التعبير المفتعل..

لا .. لست من هؤلاء.. وإذا لم تصدقنى فسل الذين حولك الآن فى هذا الحفل.. أما لو كنت حاضراً لرويت طرائف تضحكهم من القلب فاتحاً لهم من خلالك دروب الأمل التى ضاقت بنا مع الأسف.

دمعة فرح باردة سالت من بين جفونى وأنا أختم سطور المحبة هذه.. تهنئة لك ولمسرحنا كله!

يوسف العانى

شهادة المتوهج أبداً.... !

بقلم : د. رجب سعد السيد

أحب كتابة الشهادات ، وأقبل عليها، لأن فى كتابة الشهادات تحرراً من (الموضوعية) ، التى تفرض عليك أصولاً ومنطقاً وتجعلك تكتب وفى ذهنك الآخرون، أما الذاتية التى تتميز بها الشهادات، فهى تعنى الانحياز الواضح (الصريح) وغالباً، فإن من يقوم على "كتابة شهادة" لا يفعل ذلك إلا عن حب وبحب، فلماذا يقوم بـــ"دلق" ذاته على ورق، إن لم يكن من أجل حالة من الود الصافى؟ وهكذا – بهذه المواصفات – أكتب عن (السيد حافظ)...

يشاركنى السيد حافظ تاريخ الميلاد : سنة (النكبة) ١٩٤٨، ومن ثم يشترك فى كل ما مرّ بالوطن من أوجاع وأسقام... تاريخنا الوطنى فى نصف القرن الماضى هو تاريخ رجل مريض، يجبر ويزعج أبناءه! ولست أدرى متى كانت المرة الأولى التى التقيت فيها بالسيد حافظ، ولكنى أذكر بدايات التعارف بيننا، فى صالون الشاعر صبرى أبي علم، وكان ذلك الصالون يجمع معظم المشاركين فى الحياة الأدبية والثقافية بالاسكندرية، منذ منتصف الستينات، حتى سافر أبو علم للسعودية فى الثمانينات. وقد لفت نظرى بشدة ذلك التوهج الشديد فى السيد حافظ ، واشفقت عليه. ذلك التوهج المبكر يعنى احتراقاً سريعاً. كان السيد حافظ نبتة جديدة، تشق سطح التربة – لم تكن تربة جيدة، فى معظم الوقت – وتحاول أن تستقيم تحت الشمس. كان الأمر يحتاج لمهارات خاصة ليستمر النمو، وليعرف الجميع أن يتحدث لغة مختلفة.. لم يشأ أن يرتدى أسماك القطيع، فاختار لنفسه مساءاً متفرداً، فكان عليه أن يضاعف من طاقته : ليشق طريقه المختار، وليرغم الأخرين على أن يلتفتوا إليه ، وهو يسير بمنأى عنهم!

إننى أقرأ الآن سطوراً من كتابه المسرحى (حبيبتى أنا مسافر) ، الصادر بالعام ٧٩ ، وأجدها لا تزال محتفظة بطزاجة الولادة. لقد كانت الدراما هى الأقرب إلى ذات السيد حافظ أعطى لها معظم جهده ، فأنتج ما يزيد عن الخمسين مسرحية. كان يكتب مسرحه فى زمن كانت له أعمدته المسرحية التى تقوم عليها (كهانة) ذلك الفن. ثم إنه كان يكتب – حيث يقيم – فى تلك القرية الصغيرة على ساحل المتوسط الاسكندرية . وبالرغم من كل هذه الظروف ، استمر (ينحت) مسرحه : كاتباً ومخرجاً وناقداً. وكنت

أحسده : كيف يجد كل هذه الجرأة ، ليكتب لغة مسرحية خاصة مختلفة، ويجمع من حوله كل هذه الوجوه الشابة العاشقة لفن المسرح، ويقدم على مغامرة الإخراج المسرحى.. ومن أين يجد الوقت والجهد لذلك كله؟. لقد كنت اكتفى بيوم واحد بالأسبوع يوم الاثنين – لأحضر أمسية نادى القصة ، فى قصر ثقافة الحرية ، أما السيد حافظ كان يمضى فى هذا القصر وقتاً أكثر مما يمضيه ببيته، وقد أثمرت هذه الحياة المرهقة.. جاءت منها بذور طيبة لحركة مسرحية رائعة بالثغر، وأسس السيد حافظ فى قصر ثقافة الحرية مسرحاً طليعياً، كان أحد نجومه شاب خلق ليكون ممثلاً مسرحياً، هو نجم الكوميديا الحالى أحمد أدم.

ولم تتحمل (الثقافة الجماهيرية) آفاق أحلام وتطلعات السيد حافظ ، الذى عين بها مديراً لقطاع الدراما.. وكان يتعرض لمضايقات إدارية ، وانتهى به الأمر مغادراً للوطن، الذى كانت أحوال الحياة فيه لا تتيح لموهبة بحجم موهبة السيد حافظ أن تعيش كريمة مستريحة.

وفى (الكويت) ، حيث حط الرحال، لم يجد البيئة البديلة، إذ كان عليه أن يستمر فى صراعات حادة، كانت تشى بها خطاباته لى، حتى نجح فى أن يثبت وجوده ، وبالرغم من اشتغاله بالصحافة ، وهى مهنة قاتلة لروح الفن، فإنه لم يتخل عن المسرح، بل لقد انتج إضافة عدداً من الروايات والمجموعات القصصية. لقد غادر السيد حافظ الوطن، ولكن الوطن لم يغادره.. طرح قضاياه.. دافع عنه، بالرغم من تاريخ طويل من الإحباطات.. غنى له.. نعم .. إن مونولوجات بعض أبطال مسرحيات السيد حافظ هى – بالواقع – غنائيات للوطن ، بكل ما بها من (قرارات) و(جوابات). وكنت – طول الوقت– أقول : ربنا يستر على هذا الولد (الماغنسيوم) ، ولكنه ظل يمتلك القوة والقلدرة على أن يظل كالماغنسيوم ، متوهجاً ولكن ، من غير أن يحترق ويذوب!

وانتهت الحقبة الكويتية، واختار السيد حافظ أن تكون العودة إلى المهد.. إلى الاسكندرية. وقد كان – فى هذا الاختيار – رومانتيكياً، فى زمن التصالحات والتربيطات والمصالح التى تبيح المحظورات. وأسس فى مدينة

الاسكندر مؤسسة ثقافية طموح، هى (مركز الوطن العربى للنشر والإعلام – رؤيا) ، الذى استنزف قدراً من جهده وماله، ثم خيب آماله، ربما بسبب الحاجة إلى إدارة، وربما بسبب أن طموحاته كانت أكبر مما تسمح به الظروف والمواصفات السائدة. قد كان السيد حافظ يخطط ليقوم ببعض أعمال وزارة الثقافة!

ومنذ ربع قرن، صدر السيد حافظ كتابه (حبيبتى أنا مسافر) بكلمة يقول فيها:

" لا أريد أن يكرمنى الوطن العربى، بعد موتى، ويقول: رحمه الله، كان عظيماً...

لا أريد أن يكتب عنى فى المجلات والصحف ، بعد موتى : إنه عبقرى ، أو عظيم.. إلخ.

أريدكم أن تكرمونى وأنا أعيش بينكم كأنسان.. أريد أن أعيش بينكم، وأن تفتح الحوار حول الكلمة المضيئة، بالقيمة الجدية، بالأصالة والصدق، بحق الفنان فى أعادة ترتيب الأشياء وصياغة هذا الواقع من جديد..."

وأنهى شهادتى بالدعوة إلى أن يكون تكريم السيد حافظ بان يلتفت النقاد – أكثر– إلى : لغته المسرحية – لغته القصصية ، وخصائص أدبه المسرحى والقصصى، مع دعوة خاصة لإبقاء أضواء كاشفة على جانب مهم من نتاجه الإبداع : أجب الطفل.

فيا أيها العزيز ، دائم التوهج، لك فى القلب المودة، وعلى اللسان التحية. إن توهجك هذا – الذى هو نار فى الطبيعة، غير أنها نار تضيئ ولا تحرق.. هذا التوهج يجعلنى – فى أحيان كثيرة، أفكر فى أنك لم تعط – بعد – كل ما عندك، وأننا فى سنوات قادمة – أطال الله عمرك – سنحظى بثمرات ثم نضجها، أو بقوارير خمر تعتقت ، وتنتظر كؤوسنا !

بقلم : رجب سعد السيد

الاسكندرية الأربعاء

٢٠٠٤/٣/١٠

شهادة متواضعة
من الأستاذ الدكتور / كمال الدين عيد

سيداتي سادتي .. مساء الخير في هذه الليلة السكندرية السعيدة.. وفي احتفالكم بحضور الزميل الروائي والقاص المبدع السيد حافظ.. اعتذر عن الحضور لارتباطي مسبقا بتحكيم المهرجان المسرحي لجامعة السادات في محافظة المنوفية في الفترة من ٢٨ إلى ٣٠ من الشهر الجاري . كلمة صدق ووفاء.. واحتراما بوجودكم اليوم علي أرض الإسكندرية.. وفي مكتبتها التاريخية العريقة.. أقول .. إن السيد حافظ رفيق دربي منذ أكثر من ٣٠ عاما ..في عام ١٩٨٧ كان هو أول من منحني شهادة تقدير من مركزه الفني بالإسكندرية .. وهو من دعا شخصيات فنية وعلي حسابه الشخصي رواد المسرح العربي من تونس والمغرب والإمارات وليبيا ولبنان.

شهادة حق موضوعية
بقلم المخرج المسرحى
د. أحمد عبد الحليم

- إنه مما لا شك فيه أن لعبة المسرح تعتمد أساساً على نص مكتوب يحتوى على مفردات فنية تساعد من يتولاها قراءة أو إخراجاً أن يتفهم جيداً ما وراء سطورها من دلالات حتى يستمتع بها قراءة أو يتحمس لإخراجها.
- فقضية المسرح أنها تعتمد أساساً على منطلقات تكون ذات رابطة متينة وقوية بالمتلقى، وإذا فقد المسرح هذه الرابطة فإن العمل المسرحى يصبح ثرثرة وجعجعة بلا طحن، فالمسرح رسالة تقويمية تنويرية ثقافية تعليمية وترفيهية أيضاً ترسخ فى عقل ووجدان المتفرج قيماً جديدة تساعده على تفهم الحياة واستيعاب كونية الوجود فضلاً عن إثارته بموضوعات ما كان ليحصلها من قراءاته الأدبية والروائية، وذلك لأن المسرح كلمة وصورة متحركة ودرجة التأثر به عالية، ولا يعنى هذا أن القراءة تتوقف بل العكس فإن القراءة تخدم نواحى أخرى بل إنها من تأثيراتها أن تساعد على تنمية خيال القارئ إذ أنه محصور بكلمات فقط، ومن ثم فإن القراءة ومشاهدة المسرح كل منهما يؤدى إلى نتائج إيجابية تفيد القارئ والمشاهد.
- لا شك أن المسرح مدرسة فنية تتعانق الكلمة فيه مع الصورة فيخلق نوعاً من التوازن فى الحياة، ولا يمكن أن نستغنى عن المسرح أو الفن بصورة عامة إذ أنهما يلعبان دوراً هاماً فى حركة الحياة، ولا يمكن للحياة أن تستغنى عن المسرح وكذا الفن عموماً لأنهما يشكلان أهمية فى توازن الحياة إذ بدونهما تهتز الحياة نفسها وتصبح مملة وممجوجة.

وأحب هنا أن استرشد برأى عبر عنه المصور موندريان (بيتر موندريان) ١٨٧٢-١٩٤٤ وهو رسام هولندى اشتهر برسومه التجريدية ذات الأشكال الهندسية وتعتمد على الخطوط المتقاطعة

وحدها.. قال هذا الفنان إنه يرى أن الفن يمكن أن يختفى وأن الواقع سوف يحل بالتدريج محل الفن، إذ لم يكن الفن فى جوهره إلا تعويضاً عن انعدام التوازن وهو بهذا يرى فى الفن بديلاً للحياة، ووسيلة لإيجاد التوزان بين الإنسان والعالم الذى يعيش فيه.. وهى فكرة تحوى اعترافاً جزئياً بطبيعة الفن وضرورته، ولكن.. وجود التوازن الدائم بين الإنسان وعالمه أمر مستبعد حتى فى أرقى أشكال المجتمع، ومن هنا نستطيع أن نستنتج – حتى من هذا الرأى ذاته – أن الفن سيكون ضرورة فى المستقبل كما كان فى الماضى، ومن هذا المثل يتأكد لنا ضرورة وجود الفن أنه يعتبر التعويض عن تلك الحياة المتوترة حيث التناقضات فى سلوك الدول ببعضها البعض وكذلك الأفراد وتفاقم الأوضاع وانهيار الاخلاقيات والكذب والافتراء على المكشوف فى ظل الامبراطوريات الجديدة التى تبنى صروحها على أنقاض الدول الفقيرة التى تريد لنفسها مخرجاً لحياة مرفهة من خلال صراعات وحروب لا تتوازى فيها قوى الشعوب المغلوبة على أمرها مع قوى الشر والاستغلال والهيمنة والعولمة.

- ومن هنا خرج علينا الفن بكل صوره وأشكاله وموضوعاته وذلك من أجل إيجاد حياة أخرى يتمثل فيها كل القيم الجميلة وهى الحق والجمال والخير تعوضنا عن تلك الحياة الحقيقة من خلال شعراء وكتاب وروائيين وقصصيين وفنانين تشكيليين إلى أخره من نماذج إنسانية تعلو بقامتها رجال السياسة والحرب، ولقد خرج من ضمن هؤلاء الكاتب المسرحى والتليفزيونى والصحفى والفنان والناقد الأستاذ السيد حافظ فهو فنان مهموم بقضايا كثيرة عبر عنها من خلال أعماله المتنوعة الراقية التى تتضمنها أعماله الفنية كلها ، وكان من حسن حظى أننى تعاملت معه فى أعمال مسرحية تعنى الطفل ومشاكله إبان كنت فى الكويت استاذاً بالمعهد العالى للفنون المسرحية.

- حقيقة لابد أن أسند الفضل إلى أصحابه فكان هذا الفنان السيد حافظ إذ سمح لى أن أدخل إلى أجواء أعماله المسرحية المعنية بالطفل وهذا يعتبر جانباً من جوانب نشاطه الواسع إذ كتب لمسرح الكبار ومازال يكتب حتى الآن، وللحق كنت غير معتاد على إخراج مسرحيات للأطفال إذ كنت مشغولاً بمسرح الكبار ، فاستفدت من تلك التجارب الخاصة بالأطفال إذ وجدته مسرحاً معقداً ومركباً على غير ما كنت اعتقده.. فمسرح الطفل ليس بالسهولة التى نتصورها فهو عالم جديد بالاهتمام من حيث ضرورة سخاء الانتاج فى الملابس والمناظر المسرحية والموسيقى والرقص والتمثيل إذ أنه مؤثر للغاية فى تنمية عقول ووجدانات وخيال أطفالنا أى رجال المستقبل، وإنه لمن الأمانة الفنية والعلمية أن أقول بأن مسرح الطفل صعب للغاية وسهل إذا ما تفهمناه حقيقة، ولا يمكن فى النهاية أن نضحك على عقول أطفالنا فهذا يعتبر تخريباً وإجراماً فى حق تنشئة أولادنا.
- لقد شدنى مسرح الطفل بفضل هذا الفنان الواعى الأستاذ السيد حافظ وأصبح مسرح الطفل أحد اهتماماتى فى عالم الإخراج، فقد اخرجت للاستاذ حافظ كثيراً من الأعمال المسرحية منها (الشاطر حسن) و(محاكمة على بابا) و(عنتر وعبلة) و(الساحر حمدان) وكل من تلك المسرحيات تحمل مضامين وقيماً رائعة استطعت من خلالها التواصل بين العرض وعقل ووجدان المتلقى الصغير، فكانت المسرحيات التى أخرجتها تعتبر من أهم المحطات الفنية لى.. فبقدر ما يتمتع به الفنان السيد حافظ من موهبة أكيدة فإنه كان يعطى للطفل أجرومية تتناسب وسنه، هذا فضلاً عن القيم التى ضمنها أعماله الفنية بما تساعد بشكل أو بأخر على تنمية خيال المتفرج وبث رسائل فنية تحمل معانى وقيماً مستمدة من الحق والخير والجمال بحيث تساعد الطفل فى نموه على

تمثل تلك القيم الجميلة واعتناقها بما تساهم فى تواجد جيل يحمل فى داخله كل المعانى والقيم والفضائل التى تبنى مجتمعاً بشرياً مكتمل الصحة النفسية والجسدية والعقلية.

- هذا هو الفنان الأستاذ السيد حافظ الذى يثرى حركة المسرح بأعماله الفنية المتميزة.

المخرج المسرحى

أحمد عبد الحليم

السيد حافظ مسرحى يلمع فى مصر
بقلم : شفيق العمروسى – الاسكندرية
مجلة : العصر والثقافة – صفحة مسرح

كل مدينة هى " مدينة الزعفران "
هنا الفكر كفر... وكل مواطن خائن !

السيد حافظ نجمه طالع فى مصر المسرحية، ماذا يقول السيد حافظ فى مسرحياته؟

"أرغب أن أرى إنساناً جديداً فى كل شبر، سعيداً فى هذا الكون لن يبتلعه فرد،
أحلم بالأمهات تنجبن طفلاً يبتسم ولا يبكى حين يهبط للعالم"
السيد حافظ (من مسرحية "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء")

الاسكندرية

من شفيق العمروسى

ما زال السيد حافظ يصر – رغم انتاجه الكثيف – على أن يجعل من كتاباته سلسلة من التجارب المستمرة بغية الوصول إلى "الكلمة الرغيف، الكلمة ، الكلمة التطهير ، الكلمة الشمول" كما صرح يوماً فى حديث صحافى.

ومسرحياته هى من تلك التى تثير فى ذلك قارئها التساؤلات أكثر مما تعطيه من اجابات.

ينتمى السيد حافظ إلى ذلك الجيل الذى عاش فترة من أكثر فترات تاريخنا الحديث تغيراً وتذبذباً، تلك الفترة التى بدأت بسقوط الملكية وقيام الجمهورية فى مصر عام ١٩٥٢ ، والتى ما زالت ممتدة إلى يومناً.

ولم تكن تلك الفترة منفصلة عن عالم يمتد حولنا شرقاً وغرباً شهد – وما زال يعانى – من تغيرات ومتغيرات سريعة على المستويات كافة، مادية كانت أم معنوية.

تلك السمة الأساسية لعصرنا، ونعنى بها التحول والتغير السريع والمستمر والذى بدت تتحكم فيه تكنولوجيا متقدمة – سواء على

المستوى المحلى أو المستوى العالمى – أدت إلى بروز عديد من المشكلات والأزمات، ابتداء من مشكلات الإدارة وأسلوب الحكم شرقاً أو غرباً ، إلى مشكلات العلاقات الأسرية.

وإذا كان هذا يشكل جانباً من معاناة كاتبنا، فلا شك أن مما يزيد من معاناته أنه ينتمى إلى تلك المنطقة من العالم التى سرعان ما اشتعلت فيها حروب وصراعات دموية لمجرد أن بدت بوادر استغلالها بعد عصور من الاستعمار والاستغلال.

وإنسان السيد حافظ خير بطبيعته، هو إنسان جان جاك روسو الفطرى، أو هو إنسان لوك الذى ولد وذهنه صفحة بيضاء، أو قل – بمعنى أوضح – هو ذلك الذى ولد على دين الفطرة. (فى "مدينة الزعفران" يقول مقبول : يا حبيبى يا رسول الله ما معنى الإنسان إذا صار عبداً وصارت الأمة نعاجاً ، اتلهف للقائك ... يا نبى الله.. يا حبيب الله، يا حبيبى .. ضمنى من هذا العالم ، خذنى إلى صدرك... خذنى بعيداً عن عالم غريب عنى غريب").

إذن فالخير يشكل الجوهر الأساسى للموجود الإنسان، أما الشر فهو شر جزئى، تماماً مثلما قال ابن سينا والمعتزلة، الخير موجود فى داخلنا بالفطرة، أما الشر فهو اختراع بشرى، ولذا فمهما كان انحراف الإنسان فى اتجاه الشر فإنه يبقى دائماً فى داله ذلك الحنين إلى "الخير الفطرى".

يتضح موقف كاتبنا هذا من خلال قراءة آخر ما صدر له "حبيبتى أميرة السينما" وهى مسرحية ضمن ثلاث مسرحيات ضمها مجلد واحد، فالى جانب تلك المسرحية هناك مسرحيتان الأولى بعنوان "حكاية مدينة الزعفران" والثانية " ٦ رجال فى معتقل ".

القديم الجديد

"حكاية مدينة الزعفران" تطرح قضية قديمة – جديدة، ونعنى بها قضية العلاقة بين الحاكم والمحكومين، إذ أنها الشغل الشاغل لمفكرى هذا العصر ولكل ما سبقه من عصور، فمنذ جمهورية أفلاطون وحتى ما يطلق عليه أزمة الديمقراطية فى عالمنا المعاصر، تظل تلك المشكلة قائمة رغم كل المحاولات التفسيرية ، سواء لدى أصحاب "العقد الاجتماعى" أو ديمقراطية الطبقة أو ديمقراطية التحال...الخ.

ومدينة الزعفران ليست مدينة يونانية قديمة حيث ديمقراطية الأحرار المثالية، بل هى مدينة هذا العصر ، ويكفى أن تغمض عينيك وتضع يدك على أى مدينة فوق خريطة العالم لتكتشف أنها مدينة الزعفران، حيث حاكم يمسك من يديه بكل خيوط اللعبة، وبكل السلطات، تعاونه الأجهزة التى عليها أن توجه الناس إلى حيث يكون الصمت – والصمت هنا مقابل للنطق وإن كان أرسطو قد عرف الإنسان بانه حيوان ناطق ، أى يفكر ويعقل، فالصمت هنا يعنى اللاتفكير، حيث أن التفكير فى مدينة الزعفران "الحاد وكفر وعصيان". وبالطبع حين تصبح مدينة الزعفران صورة لحضار العصر فالهروب منها لن يجدى وتصبح هناك مشكلة "ان تكون منفياً خارج الوطن أو يكون الوطن منفياً داخلك.

فى مواجهة هذا لا يجد المدينة حين يصبح الفكر جريمة وحين يصبح كل مواطن خائناً حتى تثبت براءته" سوى الهروب، ولكن أى هروب ؟ إنه هروب الذات وليس هروب الجسد، حيث "يلقون العقل والوعى فى سيجارة حشيش أو ثدى امرأة أو كأس أو نوم أو صمت".

هكذا يقدم لنا السيد حافظ مدينة الزعفران "مدينة يبحث فيها الأثرياء

عن الكلاب المفقودة ويسجنون فيه الإنسان"، حيث الاستغلال فى أبشع صورة ، وهل أبشع بشاعة من أن يضطر الناس إلى جمع النقود لشراء كفن لبائعة طماطم متوفاة، وحيث "لا يترك الحراس أحداً يفكر إلا وقتلوه" .

ولا شك أن لتجربة نظام الحكم فى مصر قبل وبعد ١٩٦٧ أثراً ورائحة داخل مدينة الزعفران، ولكن الأزمة حضارياً ما زالت مائلة.

ولابد للرفض وللتمرد أن يوجدا داخل المدينة، وهما يظهران فى شخص (مقبول عبد الشافى) فارس المدينة، أو فارس العصر المهزومة فيه القيمة ، أو هو المهدى المنتظر، فأهل المدينة جميعاً فى انتظار خروجه من السجن، بعضهم ليشكوا له آلامهم، والبعض لكى يقودهم إلى التغيير – مقبول هنا يمثل الخير الفطرى المسجون داخل كل فرد من أفراد المدينة فى مواجهة الفساد الذى استشرى نتيجة لخوفهم وصمتهم – أما مقبول فقد خرج وهو يعرف أنه لا يهم أن يقول الحقيقة أو لايقول ، يفكر أم يعمل، يعيش أم يموت، فلما لا يلتقى الضدان حينما تتلاشى المسافة الفاصلة بين الإنسان والحيوان والمعروفة بالوعى، وحين يرتبط الخير بالوعى – كما أوضح سقراط فى القرن الخامس قبل الميلاد – ولأن مدينة الزعفران فقدت الوعى فما على الخير المتمثل فى مقبول إلا أن يهجر المدينة وليذهب للعمل فى الجبل حطاباً أو مزارعاً.

ولكن المدينة لا تتركه، فحين ينادى الناس بسقوط خادم العالم – لقتله الفلاح عبد المطيع – لا يجد الوالى بمعاونة الوزير إلا أن يلعبا لعبة جديدة بأن يرغما ومعهم الناس مقبول لقبول منصب خادم العام... ولكن هل ينجح مقبول – بعدما أصبح خادماً للعامة – أن

يترجم أفكاره إلى واقع . أو بمعنى آخر هل نجح الخير فى إزاحة الشر عن المدينة ؟

بالطبع احاطت به خيوط العنكبوت وتحول إلى رقم فى جهاز الدولة، واستطاعوا أن يجعلوا منه واحداً منهم، على الأقل أمام سكان المدينة .

وتدور الدائرة، وينادى العامة بسقوط خادمهمن وهو هذه المرة مقبول، مخلصهم السابق، بل ويرفضون حتى عودته إلى صفوفهم.

وحيث يختفى مقبول يصبح اختفاؤه علامة استفهام: هل يعنى هذا انتصار قوى الشر ؟ بالطبع يظل هناك دائماً فى أحلك الأوقات من يستمع إلى صوت فطرته باحثاً عن الخير، فحتى لاو "ظل الناس يحكون... مقبول مات " فإن هناك من يصر على "إنه حى فى مكان ما".

"حبيبتى أميرة السينما"

أزمة أخرى يعانى منها عصرنا، كل شئ مجرد موضة قابلة للاستهلاك فى مدينة لا تعرف سوى الصخب والضوضاء، فإنه لابد وأن يفكر، وإذا كان التفكير يعتبر جريمة يعاقب عليها فى مدينة الزعفران، فهو يصبح موضة مقرفة ومفزعة فى مدينة أميريكة – أخر تطورات حضارتنا.

هنا فى "حبيبتى أميرة السينما" نلتقى بخطين متوازيين – وبالرغم من ذلك فهما يلتقيان كدليل على لا معقولية هذا العصر – الخط الأول نعيش فيه مع أميرة السينما التى استطاعت أن تقفز من صفوف الفقراء لتحتل مكاناً مرموقاً وسط المجتمع، فهى "بحكم المولد والزمان والمكان" تنتمى إلى العمال أو إلى الفقراء المطحونين، ولكن

حين نكتشف رأسمالها الممثل فى جمالها من خلال "العيون النهمة" التى تحيط بها تبدأ فى تغيير موقفها فتحب "تجار الجملة، أصحاب المصانع والسيارات والطائرات، أحب الثراء، أحب مصانع العطور، أحب أن أغرق فى بحر من العطور، أحب نيويورك". وحين يصبح بهذا المعنى فإنه يفقد كل معانيه ومضامينه الإنسانية، ولهذا فهى تعرف من خلال الإنسان الفطرى الكائن فى داخلها أن هذا التحول جعل ابتسامتها أكثر حزناً، وجعلها مجرد بضاعة تباع وتشترى فى سوق صحافة العصر الملونة الأنيقة.

وعلى الخط الموازى نجد الذى يحاول ممثلاً لكل هؤلاء الذين يحاولون الخروج من مأزق هذا العصر بالبحث عن معنى وماهية الإنسان، فهو ينقب داخل الأشياء ، ويفتش فى كل الموجودات بحثاً عن ذاته ، وبالتالى ذات الإنسان، ويكتشف أن الحياة مجرد "صخب وضوضاء" وإن محاولاته لم تجعل منه سوى تاجراً " فى سوق الكلمات "باحثاً" عن كلمة جديدة".

وعلى هذا فليس غريباً أن يتحول من الكتابة للمسرح إلى الكتابة للسينما حيث أنها موضة العصر وبما تقدمه من ربح أكثر وشهرة أوسع وعمل أسهل.

هذا التحول – الذى فرضه نمط العصر – على الذى يحاول هو الذى سهل عليه أن يلتقى بأميرة السينما، بالرغم من أن الأميرة لم تكن ترى فيه إلا "رجلاً تاه عن حقيقته" ومجرد "رجل مفزع".

ومع هذا يظل الإنسان الفطرى ويظل الخير كامناً فينا، فأميرة السينما رغم كل شئ تعرف أنه "رغم وجود الذئاب" فإن فى داخل كل منا "طفلاً ملائكياً" ، بل حتى وهى تخون زوجها فإن الذى يدفعها إلى ذلك

هو الرجل الغريب، وهذا الغريب عن الطفل الملائكى الموجود فى داخلنا، هو نفسه الذى يقدم قانون العصر، "أعرف ممثلات كن نشيطات مع رجال السينما كلهم... حتى وصلن من أسفل إلى أعلى... وعندما تصلين إلى أعلى تأخذين لقب العذراء من جديد وماضيك يغطى بالفضيلة".

وبالرغم من موت الأميرة تحت تلال من خطابات المعجبين ، جمهور عصر الاستهلاك لا شك أن هذا الطفل الملائكى مازال حياً، على الأقل داخل كل من لم يمت من ضحايا هذا العصر.

وفى الاتجاه نفسه نجد المسرحية الثالثة (٦ رجال فى معتقل) حيث يعرض السيد حافظ لمجموعة من العسكريين المصريين سقطوا فى أسر العدو الإسرائيلى أثر حرب ١٩٦٧.

ومن خلال هذا العرض يقدم لنا نماذج من المؤسسة العسكرية المصرية تتعرض لمحاولات متعددة من العدو تبدأ من الكلام الهادئ لتصل إلى الإغراءات الجنسية والتهديد باستخدام العنف أو استخدامه فعلاً فى محاولة لتجنيدهم لحساب المخابرات الاسرائيلية أو للحصول على معلومات.

الهم الأساسى هنا هو هزيمة يونيو، يعالجها الكاتب محاولاً أن يفضح دور المؤسسة العسكرية، إلا أنه يجعل من تلك الهزيمة قضية هزيمة الإسنان، فى معركة أكثر شمولاً هى حرب الاستغلال فى كل مكان، ويبدو هذا واضحاً من خلال حوار ضياء (ضابط الطيران المصرى) وضابط المخابرات الإسرائيلية ، فهزيمة يونيو ترتبط بكل رصاصة أطلقها الإنسان بحثاً عن حريته عابراً كل الحدود المكانية والزمانية، مع باتريس لومومبا وثورته المجروحة، ونكروما، وثورات الزنوج

ومواكب الفقر ، ومع هزيمة فريزر ومعركة رشيد، مطاردة أحمس للهكسوس ، وصلاح الدين ، وهيروشيما وهانوى وكوريا.

هنا وامام هذا الشر المتمثل فى استغلال الشعوب وبالقوة المسلحة لا يترك كاتبنا ذلك "الطفل الملائكى" قابعاً وهادئاً فى داخلنا ، هنا يتحول إلى قوة تواجه القوة، ولهذا لم يكن غريباً أن يخرج هذا الطفل ليصرخ فى المتفرجين سائلاً كلا منهم عن سلاحه.

امام غربة إنسان هذا العصر ، وأزماته المتعددة ، هل قدم السيد حافظ أى حلول للخروج من المأزق ؟ بالطبع كان من الممكن أن يجعل أحدى القوتين تنتصر فى ختام كل عمل، ولكنه لم يشأ وفضل أن يترك لك البحث عن حل مستثيراً فيه منطقة عالم لا إنسانى، ناحية أخرى لم يشا أن يسقط فى إطار مثالية تفاؤلية لا تفعل شيئاً سوى امتصاص غربتنا التى سرعان ما تحاصرنا مرة أخرى، أو يسقط فى عالم من التشاؤم لا يقدم شيئاً سوى أن يزيد من ظلمة مستقبل الجنس البشرى. ولم يكن موقف كاتبنا وسطياً ، بل هو موقف تحريض وإثارة ، يحضرك ويشيرك ويضحكك ويغضبك ويستفزك ، ثم يتركك لتواجه حايتك والعالم!.

شفيق العمروسى – الاسكندرية

حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث
الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
مسرحيتان بقلم : السيد حافظ "اوزوريس"
دراسة بقلم
الكاتب الكبير / عبد العال الحمامصى

المسرح التجريبى ضرورة لأى بلد لم يتأصل، بعد تراثه المسرحى بما يكون مسرحاً متكامل القوائم. متبلور الشخصية فالمسرح لا تترسخ جذوره فى تربة أى بلد إلا من خلال تجارب أجيال متعددة.. كل جيل يضيف ما لديه .. والمسافة التى قطعها المسرح فى بلادنا لم تمكنه بعد من إيجاد شخصية محددة الملامح.

ومن هنا ينطلق هذا الكاتب الشاب "أوزوريس" بحماسته المتأججة.. ووطنيته المتدفقة.. وتوقه المتلهف كى يعطى لمصر شيئاً.. وربما تدفعه حماسته الملتهبة.. وكذلك حبه إلى جموح فى الاندفاع وراء التجارب المسرحية الجديدة بدون أن يحقق التوازن بين طموحه وبين مناخ التربة.. عندما نشرت مسرحيته الأولى عام ١٩٧١ "كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى" أثارت أثناء مناقشتها فى جمعية الأدباء بالقاهرة جدلاً لأحد أغلوائه وعدم تعقله.. انطلق البعض يرجمها بدون هوادة وبغير رحمة.. لأن هذا البعض نغصت استقراره على مفاهيم جاهزة.. وارتياحه لها.. لأنه يستطيع أن يتفاهم معها بتأمل هادئ كمشاهد .. أو أن يعطيها من جانبه كمؤلف .

وكان المفروض أن يتم الحوار. ومن خلاله تتولد الحقيقة.. فنرفض بالأسانيد.. ونختار بالأدلة.. ولكننا تعودنا فى حياتنا الأدبية والفنية أن نجابه بالعداء والكراهية ما لا يتوافق مع أمزجتنا أو مع ما نقدمه نحن.. وكان هذا موقفنا دائماً من محاولات التجريب.. رغم أن بعض هذه المحاولات تتسلح بالرؤية والثقافة والاقتدار الغنى.. ولا شئ غير الحوار كان يمكن أن يكشف محاولات الأصالة.. ويفضح كذلك محاولات الإدعاء لتغطية العجز عن التوصيل بالطرق المألوفة بالاحتماء بستار التجريب لإخفاء فقر الموهبة وضحالة العطاء.

ثم توالت تجارب "اوزوريس" المسرحية.. والتف حولها أبناء الثغر ومثقفيه فى حوار. وفى محاولات جادة لتقييم التجربة بالحوار.. لا

بالأحجار .

وقد يكون هناك من يتعاطف مع تجاربه.. بجانب أن هناك من يرفضها كذلك .. ولكن بمعاناة الاكتشاف من الجانب الأول وبنفاد قدرة الاستيعاب من الجانب الثانى!

"أوزوريس" من جانبه يؤكد دائماً : "قد أكون مجرد نقطة حوار فى المسرح المصرى تمهد للإضافة"

وتأتينا مؤخراً مسرحيتاه الجديدتان "الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء" و"حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" فى محاولة جادة لبلورة مسرحه بواسطة التخلص من بعض الضبابية التى اكتنفت بعض تجاربه الأولى. فقد تكثفت خبراته بواسطة عمله فى المسرح أساساً بجانب كتابته.. المسرحية الأولى تدور حول حتمية الامتزاج بين الثورة والثائر.. ولأول وهله قد يجدها القارء متدثرة بالتغريب.. وربنا الألغاز.. ولكن القراء الواعية من جهة والمتأنية من جهة أخرى يمكنها أن تستخرج الرمز من أحشاء التركيب الفنى.. المعقد.. ربما ولكن ليس تعقيد الحيل الفنية البهلوانية. ولكنه تعقيد الفن النزاع إلى تحطيم السهولة السطحية الساذجة بجانب هذا، فقد استخدم الكاتب هنا اللغة أستخداماً جمالياً.

واستطاعت شاعرية اللغة أن تحتوى مضموناً سياسياً.. بدون أن تنوء بالتزييف.. أو تعجز عن التوصيل صدقاً.

أما حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث" فهى مسرحية الجدل الحيوى بين اللوحات والشخصيات. جدل ديكارتى الشئ ونقيضه.. حوادث المسرحية تدور إبان الحرب العالمية الثانية.. البطل وهو الشعب المصرى تظهره المسرحية وقد انقسم إلى مجموعتين .. مجموعة تناصر الانجليز والحلفاء ومجموعة تلهث وراء امنية انتصار المحور والألمان.. وفئة ثالثة تفتقد رؤية الحقيقة.. ويمثلها "عم ابراهيم" الرجل الضرير .. اما شخصية "تان" هذه الشخصية الصامتة التى لا تنبس من بداية المسرحية –

التى تدور فى مخبأ وهمى – حتى نهايته.. فربما يكون الكاتب قد أرادها رمزاً للتاريخ الذى يراه الكاتب قد فقد منطقه ونطقه وقتها.

وأخيراً فإن كل ما يقال بشان مسرح أوزوريس أنه تجربة لا تحتمل التعاطف بالرفض المتعصب أيضاً .. إنها تجربة تنسج بالمحاولات الدائبة معالم رؤيتها.. ولكنها محاولة للقول بصدق وبحب من خلال التجريب.. بجانب أن نحسب لها شرف الجدية لهز ركود المسرح المصرى.. واقحامه فى طريق الصعوبة بدلاً من التكرار ومن هذه الزاوية يجب أن يكون موقفنا منها.

بالحوار .. لا بالرجم.. بالتفاهم لا بالرفض.

وتبقى حقيقة أن لا تغيب عنا .. وعليه أيضاً أن لا تغيب عنا:

الزبد سيذهب جفاء .. وما ينفع الناس فقط ما سوف يمكث فى الأرض.

عبد العال الحمامصى

دراسات أدبية
مسرح السيد حافظ
من الالتزام بقضايا الإنسان
إلى التمرد على الواقع المرير
بقلم الكاتب الكبير : ابراهيم عبد المجيد

جريدة المجاهد – الجزائرية فى الجمعة ٢٨ جويلية ١٩٧٨ العدد : ٩٣٧

قد يبدو هذا العنوان فضفاضاً من النظرة الأولى ، ومن ثم يستدعى حكماً – من النظرة الأولى أيضاً – بأن الدراسة كلها مجاملة " وأخذ بالخاطر" .

والنظرة الأولى هى آفتنا الأولى وهى دائماً ساذجة ، ومن ثم فأحكامها سطحية وهى تضرر عن بعض الناس نتيجة للطبيعة الإنفعالية للتفكير فى البلاد المتخلفة – ونحن منها – وهى تصدر عند البعض الآخر نتيجة كبرياء يخفى زيفاً وخواء، فتكون هكذا وسيلة لتبرير القصور..

وكاتبنا الذى نتحدث عنه له مسرح فعلاً ، سواء بمقياس موضوعاته وهمومه أو بمقياس الفن الدرامى بل إذا وضعناه وسط الحركة المسرحية – إذا كان هناك ثمة حركة – نجده متميزاً وبالذات فى داخل هذه الحركة فهو النظرة الأولى ، التى تكتفى بقراءة بعض عناوينه التى تبدو غريبة فتجفل عند قراءة أعماله الفنية وقد نشر الكاتب ثلاث مسرحيات قصيرة هى (كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى) نشرت بكتابات معاصرة، حدث كما حدث ولكن لم يحدث أى حدث (الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء) نشرتا فى كتاب واحد يحمل العنوان الأول (حدث كما حدث ولكن لم يحدث) على نفقته الخاصة . لم يتعرض لها النقاد ولا المخرجون بطبيعة الحال وهو يعيش الآن معظم حياته بالاسكندرية بعيداً عن القاهرة . والبعد عن القاهرة كثيرا ما يكون غنيمة ولكنه فى مجتمعنا – وخاصة فى مجالات الأدب مصيبة.

فالكتاب والفنانون جميعاً مدعوون لهجرة الأقاليم والمدن من اجل هذا المرض الخطير المسمى (بالمركزية) مركزية مادية وروحية أيضاً.

وهو فضلاً عن هذه المسرحيات الثلاث له مسرحيات أخرى ، لكنها مازالت حبيسة درج المكتب، وإذا كان نشاط الهواة فى بعض البلاد له قيمته ، ففى بلدنا لا يزيد عن معن (شئ أحسن من لا شئ) .

وهموم هذا الكاتب إما اجتماعية مباشرة أو حضارية. والمسرحيات التى سأقدمها يغلب عليها الطابع الحضارى فى معظمها وقد نجد لها أرضية

اجتماعية مباشرة تتوسع شيئاً فشيئاً حتى تشمل معان عامة وتصورات كلية والكاتب الجيد هو الذى نجد فى أعماله فكرة ما أو تصوراً ما يعالجه بطرق مختلفة معبراً عن رؤية كلية للكون والإنسان معاً لكن الكاتب فى بداية حياته الفنية قد تستهوية القضايا المباشرة خصوصاً فى مجتمع يتحول ويتصارع فيه القديم والجديد ، ولكن الكاتب الجيد سرعان ما يرتفع عن هذه القضايا المباشرة والمرحلية إلى آفاق أرحب وأوسع.

لكن أين كاتبنا من هذا كله وما هو موقفه أو رؤيته وما هى قضاياه ؟

يمكن أن نقول على الإجمال أن السيد حافظ يؤمن بالإنسان ، وبأن داخل هذا الإنسان شغفاً كأنه مس من الجن . هذا الشغف يجعل الإنسان متمردا دائماً وهذا التمرد ليس تمردا غبيا بل هو تمرد متفائل بجدواه. وهذا التمرد يكون ضد المواصفات الاجتماعية سواء وضعها الإنسان بنفسه أو التفكير الزائف أو جاءت بها الحضارة. إنه يعتبر التخلف الاجتماعى الطبقى والمتخلف الحضارى – العلمى والفكرى – والجشع الاستعمارى ، وهو وجه حضارى – كل ذلك روح شريرة شغف الإنسان بمقاومتها أصيل حتى لو استكان الإنسان لشروره مغتنماً منها – على أى مستوى – ففى داخله دائماً بذرة التمرد التى بحث عن فرصة للخلاص – والخلاص هنا بالمعنى المباشرة للكلمة لا بالمعنى الدين المسيحى المشهور – أنه يعبر عن هذا التمرد بوضع الإنسان كنمط ضد مواصفات المجتمع أو مظاهر الحضارة.

وهكذا يكون التمرد هو الفكرة الجدلية ولكن كيف ؟

نتحدث الآن بإسهاب أكثر سيكون أكثر سيكون الكلام عن الفن الدرامى عند السيد حافظ فى الجزء الأخير من الدراسة .

١ – التمايز الاجتماعى ومشكلات الحياة الاجتماعية :

مسرحية " هم كانوا ومازالو زعاليك " والتى يفضل أن يسميها الكاتب (الزعاليك) فقط لأن العنوان تقريرى يكاد يلخص القضية كلها فى هذه

المسرحية نضع ايدينا على قضايا اجتماعية مباشرة فهناك عالم سفلى يجرى شريراً هو " حوده" وأنيسة البغى صديقته التى يستخدمها ليجنى من وراءها مالاً ، ثم عم شحاته الحارس حارس (المبولة) ، ومحمود بائع البطاطا وكلهم غرباء عن المنطقة وينضم اليهم شرطى وماسح أحذية هارب من ثأر فى الصعيد .

هنا نجد ثلاث محاور المحور الأول روحى حيث تلقى الغربة المكانية بظلالها عليهم فيشعرون بغربة روحية ونوعاً من الضيق من حياتهم التى كانوا يأملون فيها خيراً. حتى حودة وهو الشرير جداً جعل له المؤلف ظلاً يتابعه على المسرح . هذا الظل لا يرضى من خلال حركاته عن أعمال حوده . إنه البذرة الخيرة داخل الإنسان المتمرد على انغماسه فى الشر والتى فى النهاية سيكون لها الانتصار ثم هناك محمود ثان هو التفاوت الاجتماعى حيث يتشرد محمود بائع البطاطا لأن يكون حودة ولكن يمنعه عن ذلك لأنه غالى ودمه حر . كما يقول يبيع البطاطا ويبدو هناك كيف يسيطر حوده بماله وسجائره على الجميع.

ثم هناك محور ثالث هو العزلة الاجتماعية حيث تواجه فى بداية المسرحية بمثقف يقف وسط الصالة ويخاطب الممثلين قائلاً (احنا جايين هنا علشان نضحك مش علشان نسمع كلام فارغ حزين – حتى يقول – أنا جاى امتع علشان بعد كده عندى محاضرات ودوشه الخ.. وهذا ليس دليل عزله فقط بل وخواء ثقافى وادانة للمثقفين وهكذا تكتمل الأطرف. وهذا المثقف لن يظهر كثير خلال المسرحية حتى يؤكد عزلته ، فاتفاؤه لا يقلل من قيمة دوره بل يؤكده.

تعرف بعد ذلك أن محمود ترك البلدة ليعمل فى الاسكندرية يرادوه حلم توفير مهر عروسه ، وعم شحاته غادر رشيد ليكون أفندياً بالمدينة فانتهى به الأمر حارساً (للمبوله) وأنيسة تزوجها صديقه لوالدها يكبرها سناً ونهب ميراثها منه . وحودة تاه صغيراً وماسح الأحذية المنقم هارب كما

قلنا من الثأر ، يمارس حوده عليهم قهراً حقيقياً ويمارسون هم على بعضهم قهراً زائفاً كنوع من الإزاحة النفسية ، ويصعد شحاته اليهم وبالطبع لا يعطونه شيئاً فيدخل المرحاض ويختفى فيه وعند النهاية يصعد اليهم المثقف لقضاء حاجته يسخرون منه عندما يطلب منهم إخراج من بداخل المرحاض الوحيد الصالح فيصفهم بأنهم (صعاليك) أو زعاليك كما ينطقونها ونعرف من خلال مونولوج استرجاع المثقف أنه دكتور فى الجامعة يربح من الكتب أرباحاً خياليه لأنه يحب الفقراء ، كذا !!

وهذا المونولوج رغم اغرائه المسرحى دخيل لأننا عرفنا نوعية المثقف من خلال مواقفه ولم يكن هناك داع لتحديده فى هذا الإطار الضيق ، رجال الجامعة ، وإذا كان الكلام الداخلى صادقاً دائماً فعلى المسرح يصبح الموقف والتقابل فى الحدث أكثر صدقاً وفنية .. وتظهر مخاوفهم وأمالهم من هذا الذى بداخل المرحاض .. لم يكونوا يعرفون أنه الشحاذ – ماسح الأحذية – اعتبره عبد القوى الباحث عنه لقتله وحوده تعلق به أمله أباً وأخاً ينقذه فى الضياع يحطم حوده المرحاض وهو هنا نمط للصعود السريع على طريق شائك والرغبة الملحة فى الأمن والراحة.

نبذة عن الكاتبة : د. نجاة صادق الجشعمى

- **من مواليد البصرة – العراق**
- **عملت بسلك التدريس فى وزارة التربية والتعليم**
- **حصلت على رسالة الدكتوراة من الجامعة الأمريكية فى التاريخ.**
- **تكتب دراسات حول الأدب والمسرح العراقى ونشرت فى عدة صحف أهمها جريدة "مسرحنا" جمهورية مصر العربية.**
- **صدر للكاتبة :**

١- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية فى الرواية العربية (جزء الأول)
٢- التشظى وتداخل الأجناس الأدبية فى الرواية العربية (جزء ثانٍ)
٣- التنوع الدلالى فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج
٤- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى لمسرح الطفل فى الوطن العربى
٥- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة
٦- ديوان لست مؤهلة للعشق
٧- عواطف البدر رائدة مسرح الطفل فى الكويت
٨- حكايات نساء بغداد والبصرة بين الندم والحسرة (قصص قصيرة)
٩- المسرح التجريبى بين المراوغة واضطراب المعرفة

- **لها تحت الطبع عدة كتب منها :**

١- دراسة فى المسرح المصرى
٢- مسرح الطفل فى الوطن العربى
٣- شذى سالم نجمة العراق

ببليوجرافيا الكاتب السيد حافظ وأهم أعماله فى المسرح والرواية

- من مواليد محافظة الإسكندرية جمهورية مصر العربية ١٩٤٨
- خريج جامعة الإسكندرية قسم فلسفة واجتماع عام ١٩٧٦/ كلية التربية.
- أخصائي مسرح بالثقافة الجماهيرية بالإسكندرية من ١٩٧٦/١٩٧٤.
- حاصل على الجائزة الأولى في التأليف المسرحي بمصر عام ١٩٧٠.
- مدير تحرير مجلة (الشاشة) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦– ٢٠٠٧).
- مدير تحرير مجلة (المغامر) (دبي مؤسسة الصدي ٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مستشار إعلامي دبي مؤسسة الصدى (٢٠٠٦ – ٢٠٠٧).
- مدير مكتب مجلة أفكار بالقاهرة (الكويت).
- مدير مركز الوطن العربي للنشر والإعلام (رؤيا) لمدة خمسة سنوات.

<u>عرض له في مسرح الطفل</u>

- مسرحية سندريلا (الكويت–سلطنة عمان– البحرين)	١٩٨٣ إخراج /منصور المنصور.
- مسرحية الشاطر حسن(الكويت–دبي–أبوظبي)	١٩٨٣ إخراج /أحمد عبد الحليم.
- مسرحية سندس (الكويت–البحرين– قطر)	١٩٨٥ إخراج /محمود الألفي.
- مسرحية على بابا (الكويت – دبى)	١٩٨٥ إخراج/ أحمد عبد الحليم.
- مسرحية أولاد جحا (الكويت – البحرين)	١٩٨٦ إخراج / محمود الألفي.
- مسرحية حذاء سندريلا(الكويت – بغداد)	١٩٨٧ إخراج /دخيل الدخيل.
- مسرحية بيبى والعجوز (الكويت – بغداد)	١٩٨٨ إخراج / حسين مسلم.
- مسرحية فرسان بنى هلال (الكويت)	١٩٨٩ إخراج / محمد سالم.
- عنتر بن شداد (الكويت)	١٩٨٩ إخراج/أحمد عبد الحليم
- مسرحية أولاد جحا (مصر)	١٩٨٩ إخراج / المؤلف.
- مسرحية سندس	١٩٨٩ إخراج / خمسة مخرجين.
- مسرحية حكاية لولو وكوكو	١٩٩٠ إخراج / المؤلف.

- مسرحية قميص السعادة – القاهرة ١٩٩٣ إخراج / محمد عبد المعطى
فرقة تحت١٨ القطاع الاستعراضي بطولة ١٩٩٦ إخراج / حسام عطا
وجدى العربي–عبد الرحمن أبو زهرة
عائشة الكيلانى–علاء عوض
– مسرحية حب الرومان وخيرزان (القاهرة)
– فرقة تحت ١٨ القطاع الاستعراضي.. بطولة : مي عبد النبي ــ لمياء الأمير
محمد عبد المعطي ــ أحمد الحجار.
– مسرحية (سفروتة في الغابة) ١٩٩٨ إخراج/د. محمد عبدالمعطي
من إنتاج المؤلف .. وتم عرض المسرحية في (مهرجان قرطاج المسرحي بتونس)
بطولة / وفاء الحكيم ــ محمد عبد المعطي

- حصل على جائزة **أحسن مؤلف** لعمل مسرحى موجه للأطفال في الكويت عن مسرحية سندريلا عام ١٩٨٠.
- حصل على جائزة **التميز من اتحاد كتاب مصر** ٢٠١٥
- كتب عنه أكثر من ٥٢ رسالة جامعية بين مشروع تخرج أو ماجستير أو دكتوراة
- كتب ٧ روايات

١- مسافرون بلا هوية ١٩٩٧
٢- نسكافيه ٢٠١٠
٣- قهوة سادة ٢٠١١
٤- كابتشينو ٢٠١٢
٥- شاى أخضر – شاى بالياسمين ٢٠١٤
٦- كل من عليها خان ٢٠١٥
٧- حتى يطمئن قلبى ٢٠١٦
٨- ما أنا بكاتب (تشظى منها روايتان : وهمت به – شط أسكندرية يا شط الهوي) ٢٠١٧

مشاريع السيد حافظ الفنية للمسرح

١. الغجرية والسنكوح
٢. وسام من الرئيس
٣. رحلات ابن بسبوسة
٤. انا ما ليش حل

٥. عريس الغفلة
٦. حكاية الفلاح عبد المطيع
٧. حكاية مدينة الزعفران
٨. الحوش
٩. الراجل اللى لعبها صح
١٠. امسكوا سالم حشيشة
١١. ملك الزبالة
١٢. حرب الملوخية

كتب مشروعا مسرحياً للقضية الفلسطينية وحرب أكتوبر والاستنزاف تضمن :

١) رجال في معتقل
٢) يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف الحانة الشاحبة العين
٣) والله زمان يا مصر
٤) الأقصى فى القدس يحترق
٥) أحبك يا مصر

كتب لمسرح الطفل مشروعا به مسرحيات

١) سندريلا
٢) الشاطر حسن
٣) أبو زيد الهلالى
٤) سندريلا والأمير
٥) سندس
٦) على بابا
٧) أولاد جحا
٨) بيبى والعجوز
٩) سندباد سواح فى البلاد
١٠) قطر الندى
١١) عنتر بن شداد
١٢) فستق وبندق

١٣) القطة يويو
١٤) أحلام بابا نويل
١٥) حمدان ومشمشة
١٦) سفروته فى الغابة
١٧) حب الرمان وخيزران
١٨) الوحش العجيب

قدم مشروعا للمسرح التجريبي به

١) كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى
٢) حدث كما حدث ولكن لم يحدث أي حدث
٣) هم كما هم ولكن ليسوا هم
٤) علمونا أن نموت وأن نحيا
٥) الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
٦) حبيبتى أنا مسافر والقطار أنت والرحلة الإنسان
٧) حبيبتى أميرة السينما
٨) إشاعة
٩) أجازة بابا
١٠) الميراث
١١) سيمفونية المواقف ٥ مسرحيات تجريبية فصل واحد وهى
١٢) إيقاع في رحم الكلمات العذرية
١٣) نغم فى الحلم الفوضوى
١٤) تقسيمات مختزنة للشمس
١٥) سقوط حضارة لوط
١٦) الخادمة والعجوز (٦ مسرحيات تجريبية)
١٧) المفتاح
١٨) الخلاص يا زمن الكلمة الكدب الكلمة الخوف
١٩) سيزيف القرن العشرين
٢٠) الأشجار تنحنى أحيانا (مسرحيات تجريبية) وهى
٢١) رجل ونبى وخوذة

٢٢) امرأة وزير وقافلة
٢٣) طفل وقوقع وقزح
٢٤) لهو الأطفال فى الأشياء شيىء
٢٥) تكاثف الغثاثة على الخلق موتا
٢٦) خطوة الفرسان فى عصر اللاجدوى.. كلمة
٢٧) محبوبتى محبوبتى قمر الخصوبة فى شرنقة حبنا ميلادا
٢٨) تعثر الفارغات فى درب الحقيقة.. بحث
٢٩) ياله من عالم مظلم بارد متخبط
٣٠) بوابة الميناء
٣١) قدم مشروعا للمسرح النسوى يحتوى على (٥) مسرحيات للنساء تحت عنوان اكسبريسو ومعها
٣٢) امرأتان
٣٣) ليلة ليلاء
٣٤) ليلة الخميس
٣٥) ليلة اختفاء الحاكم بأمر الله
٣٦) ليلة اختفاء إخناتون
٣٧) ليلة اختفاء فرعون موسى
٣٨) المنشار
٣٩) التحقيق
٤٠) صراع الألوان مشروع مسرحيات قصيرة جدا يضم ٣١ مسرحية بين دقيقة ونصف دقيقة.
٤١) المسافر ٢٠١٨
٤٢) الجراد ٢٠١٨

أخرج للمسرح

- مسافر ليل (لصلاح عبد الصبور) عام ١٩٧٠ من بطولة ٢٥ طفل وطفلة (أصغرهم ٦ سنوات وأكبرهم ١٢ سنة) عرض غنائى موسيقى (ألحان حمدى رؤوف وكورال ٤٠ طفل وطفلة) المسافر ٦ شخصيات والراكب ٦ شخصيات عشرى السترة ١٠ شخصيات.
- (الحبل) يوجين أونيل ١٩٦٨ بطولة مهدى يوسف (المؤلف الشهير

الحالى) – معهد إعداد الفنيين التجاريين.

- **الزوبعة لمحمود دياب، كلية التربية عام ١٩٧٣.**
- **الخروج من ساحل المتوسط قصيدة محمود درويش عرض بطولة ١٢٠ ممثل وممثلة من الشباب.**
- **آه يا وطن ١٩٧٣ قصائد سيد حجاب، مجدى نجيب،عبد الرحمن الأبنودى–فؤاد حداد.**
- **حديقة الحيوان لإدوارد أولبى ترجمة على شلش بطولة "أحمد آدم" نجم الكوميديا حالياً، صفاء غراب قصاص معروف حالياً.**
- **كوكو ولولو، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج خاص.**
- **أولاد جحا، تأليف الكاتب ١٩٨٩ إنتاج قصر ثقافة مصطفي كامل.**
- **نال جائزة أحسن مخرج في مراكز الشباب عام ١٩٧٠ عن مسرحية (جواز سفر) إعداد / عن أشعار محمود درويش وسميح القاسم.**

<u>أسس جماعات تجريبية للمسرح</u>

- **فرقة الصعاليك – فرقة ألف باء مسرح – جماعة الاجتياز – وكان ضمن هذه المجموعة الفنان/ فاروق حسنى وزير الثقافة السابق، ود/ مصطفي عبد المعطى وكيل وزارة الثقافة السابق. والفنان مسعد خميس وعلى الجندى ومحمد نوار وقد أخرج يوسف عبد الحميد مسرحية كبرياء التفاهة فى بلاد اللامعنى بطولة مسعد خميس ونازك ناز ومسرحية سيزيف بطولة على الجندى..ومسرحية إيقاع فى رحم الكلمات العذرية بطولة محمد أنور**
- **جماعة المسرح الطليعى التى قدمت مسرحية (آه يا وطن) لمدة ١١٠ يوم وكانت أول فرقة للهواة في تاريخ مصر تقدم عرضاً متواصلاً دون أجازة – عام ١٩٧٣.**

أعماله في فرق الأقاليم والمحافظات

م	المكان	المسرحية	المخرج	سنة العرض
١	بيت ثقافة أبو تشت	رحلات ابن بسبوسة	فريد عبد الحميد	١٩٩٤
٢	بيت ثقافة السنبلاوين	رحلات ابن بسبوسة	رجائي فتحي	١٩٩٥
٣	قصر شبرا الخيمة	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٤	ميت غمر	ملك الزبالين	علي عزب	١٩٩٦
٥	العائم	ملك الزبالين	محمد الخولي	١٩٩٦
٦	القليوبية	ملك الزبالين	ماهر سليم	١٩٩٦
٧	أبو حمص	قراقوش والأراجوز	سيد هنداوي	١٩٩٧
٨	العريش	النديم	عبد الستار الخضري	١٩٩٧
٩	غزل المحلة	خطفوني ولاد الإيه	مجدي مجاهد	١٩٩٧
١٠	بلبيس	رحلات ابن بسبوسة	إبراهيم شكري	١٩٩٧
١١	المسرح العائم	قراقوش والأراجوز	محمد الخولي	١٩٩٧
١٢	بيت منشية ناصر	عاشق القاهرة	أحمد عبد الباقي	١٩٩٨
١٣	قصر	حكم قراقوش	أسامة شفيق	١٩٩٨
١٤	بيت النصر	ملك الزبالين	فوزي شنودة	١٩٩٩
١٥	أبو حمص	ملك الزبالين	عادل شاهين	٢٠٠١
١٦	الجيزة	حرب الملوخية	أشرف فاروق	٢٠٠٢
١٧	أبنوب	حرب الملوخية	عادل بركات	٢٠٠٢
١٨	الغنايم	وسام من الرئيس	محمد المصري	٢٠٠٤
١٩	زفتى	وسام من الرئيس	السيد الحسيني	٢٠٠٤

أشهر ما أخرج السيد حافظ من مسرحيات للمسرح

١) بنطلون روميو تأليف ابو السعود الأبيارى
٢) الغربان – تأليفه
٣) مسافر بلا متاع لجان انوى.
٤) الخواجة لامبو مات لعبد الرحمن الأبنودى
٥) شرق المتوسط لمحمود درويش

٦) الزوبعة لمحمود دياب
٧) الحبل لجان انوى
٨) حديقة الحيوان لادوارد اولبى بطولة أحمد آدم
٩) هم كما هم وليسوا هم الصعاليك تأليفه وبطولة مهدى يوسف المؤلف الشهير حاليا مؤلف يوميات ونيس
١٠) ليالى الحصاد لمحمود دياب
١١) أحبك يا مصر تأليفه
١٢) سندس تأليفه
١٣) الخطوبة لتشيكوف
١٤) المخبأ تأليفى
١٥) والله زمان يا مصر تأليفه
١٦) أحبك يا مصر تأليفه
١٧) مصطفى كامل تأليفه
١٨) عبد الله النديم تأليفه
١٩) مسافر ليل لصلاح عبد الصبور كاملة من بطولة ٣٠ طفلا ألحان حمدى رؤوف
٢٠) أولاد جحا تأليفه
٢١) ومن أشهر ممن ساعده في الإخراج لسنوات

الأستاذ عادل شاهين

الأستاذ محمد غباشي النجم المعروف الآن

المخرج ناجى أحمد ناجى

المخرج سيد شعبان

المخرج رمضان عبد الحفيظ

أخرج مسرحياته المؤلفة للمسرح من مصر الأساتذة المخرجون

أحمد عبد الحليم أخرج ٤ مسرحيات

محمود الألفي مسرحيتان

مجدى عبيد مسرحيتان

فاروق زكى مسرحية

دكتور محمد عبد المعطى مسرحيتان

دكتور حسام عطا مسرحية

فاروق زكى مسرحية

سمير حسنى مسرحية

محمد متولى مسرحية

عبد الرحمن الشافعى مسرحية

أشرف فاروق مسرحية

أحمد إسماعيل مسرحية

سمير زاهر مسرحية

عادل شاهين مسرحية

أسامة شفيق مسرحيتان

مجدى مجاهد مسرحينان

محمد سالم مسرحية

علي سرحان مسرحية

عباس أحمد مسرحية

إميل شوقي مسرحية

بالإضافة لحوالي ٣٠ مخرجا من أشهر مخرجى المحافظات

أخرج مسرحياته من العراق الأساتذة

د وليم يلدا مسرحية الطبول الخرساء فى الأودية الزرقاء
دكتور سعدى يونس مسرحية حكاية الفلاح عبد المطيع
دكتور عباس التاجر العراق بابل مسرحية حكاية مدينة الزعفران
دكتور بشار عليوى مسرحية اختفاء أبي ذر الغفارى

من الكويت أخرج مسرحياته

منصور المنصور (مسرحية سندريلا)
دخيل الدخيل (مسرحية سندريلا والأمير الجزء الثانى)
د حسين مسلم (مسرحية بيبى والعجوز)
عبد الله عبد الرسول (مسرحية مدينة الزعفران وحكاية الفلاح عبدالمطيع)

أشهر من أخرج له فى الإمارات

جاسم عبيد الساحر حمدان

أشهر من أخرج له من تونس

الطيب السهلى المخرج التونسى أخرج مسرحية الفلاح عبد المطيع مرة فى فرقة جزائرية باسم " الليلة نحكى " ونالت جالزة افضل عرض ٢٠١٠ ومرة فى تونس لفرقة تونسية تونس باسم "ثورة الصبار"

كتب ودراسات مسرحية قدمت عن أعماله المسرحية

- كتاب بحث رسالة الحكاية الشعبية في مسرح الطفل في الكويت – دراسة في مسرح السيد حافظ للباحثة آمال الغريب–المعهد العالى للفنون المسرحية ١٩٨٤– الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب بحث رسالة في الشخصية التراثية وظيفتها الفنية والفكرية في مسرح السيد حافظ – سميرة أوبلهى – مكناس المغرب ١٩٨٦–الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.

- بحث في اللغة الشعرية في مسرح السيد حافظ- موسكو- تحت إشراف المستشرق فلاديمير شاجال.
- كتاب إشكالية التأهيل في المسرح العربي - صليحة حسنى- بحث- كلية الآداب والعلوم الإنسانية - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٧.
- كتاب الفلاح في المسرح العربي - نموذجا حكاية الفلاح عبدالمطيع - للسيد حافظ - خديجة الفلاح - جامعة محمد الأول -المغرب الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٨.
- كتاب البطل الثوري في مسرح السيد حافظ - نموذجا ظهور واختفاء أبي ذرالغفارى- منصورية مباركى - وجدة - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٨٩.
- كتاب القضية الفلسطينية في مسرح السيد حافظ -نموذجا ٦ رجال في معتقل شنايف الحبيب - المغرب. الناشر مركز الوطن العربي ١٩٩٠.
- مفهوم الإرشادات المسرحية ومسألة التجريب في المسرح العربي. السيد حافظ نموذجا من خلال مسرحية " طفل وقوقع وقزح " حقون حميد - المغرب ١٩٩٢.
- التجريب في مسرح السيد حافظ الحانة الشاحبة العين تنتظر الطفل العجوز الغاضب- نموذجا- عائشة عابد - جامعة محمد الأول - ١٩٩١.
- الشخصية التراثية الشعبية في مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا على بابا- نزيهة بن طالب (الناشر - العربي للتوزيع).
- مسرح الطفل عن السيد حافظ - نموذجا " مسرحية الشاطر حسن " فاطمه حاجى - المغرب ١٩٩١.
- التجريب والعبث في المسرح العربي من خلال مسرحية سيزيف للسيد حافظ - حليمة حقوقى ١٩٩٢.

- التجريب في مسرح السيد حافظ نموذجا ١ " حبيبتـــي أنــا مســافر و القطار أنت والرحلة الإنســان " ١٩٩٢-١٩٩٣ بنيــونس الهــواري. (المغرب)
- المسرح السياسي عند السيد حافظ من خلال مسرحية " ملك الزبالة أو الزبالين " رزوق أحمد – جامعة محمـــد الأول _ وجـــدة _ المغــرب _ ١٩٩٦.
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مســرحية " قمــيص الســعادة " نعيمة عبد اللاوي ١٩٩٦-١٩٩٧. (المغرب).
- إشكالية التجريب في مسرح السيد حافظ أطروحة لنيل دبلوم الدراسات العليا بنيونس الهواري ١٩٩٩-٢٠٠٠ (المغرب).
- مسرح الطفل عند السيد حافظ نموذجا مسرحية "ســندريلا والأميــر ــ وقميص السعادة" د. عبد العزيز خلوفة. جامعة محمد بن الله – فاس – المغرب ٢٠٠٢-٢٠٠٣.
- المسرح التجريبي عند السيد حافظ نموذجا مسرحية " سيزيف " سميرة لمسايح ٢٠٠٢-٢٠٠٣ (المغرب).
- التراث والمسرح مسرحية " حلاوة زمان " للسيد حــافظ – نموذجــا – فاطمة زكــاوي ٢٠٠٢-٢٠٠٣
- دور مسرح الطفل في ترسيخ بعض القيم الأخلاقية عن طريق الحكايــة الشعبية نموذج " سندريلا " للسيد حافظ ــ سناء جلال أحمــد علــي – جامعة المنوفية – قسم الإعلام التربوي – جمهوريــة مصــر العربيــة ٢٠٠٢- ٢٠٠٣.

<u>من أهم الكتب التى كتبت عن السيد حافظ</u>

١- السيد حافظ والمسرح التجريبى د. ليلى بن عائشة – جزائرية

٢- دكتور على عاشور الجعفر مسرح الطفل – كويتى

٣- كتاب السيد حافظ ومسرح الطفل – كويتى

٤- الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ - دكتور مصطفى رمضانى (مغربى) و٦ باحثين معه.

٥- التشظى وتداخل الأنواع الأدبية (تجربة السيد حافظ فى المسرواية) "جزءان" د. نجاة صادق الجشعمى - عراقية.

٦- التنوع الدلالي فى مسرح الطفل ما بين التناص والتراث والإخراج. د. نجاة صادق الجشعمى - عراقية.

٧- رؤية النقد لعلامات النص المسرحى لمسرح الطفل فى الوطن العربى. د. نجاة صادق الجشعمى - عراقية.

٨- تمظهر التجديد فى بنية السرد فى القصة القصيرة "السيد حافظ نموذجاً". د. نجاة صادق الجشعمى - عراقية.

مشـــاركات

- شارك في مهرجان		- قرطاج (تونس)
- بغداد (العراق)		- الأردن
- أبو ظبي		- القاهرة
- الإسكندرية		- مطروح
- مهرجان بيجاية (الجزائر) - مهرجان مدينة وجدة المسرحى (المغرب)
- مهرجان مسرح الطفل (الكويت)

العنوان ١٢ شارع طارق يحيى عبد الغنى - التعاون - الهرم - الجيزة
موبايل ٠٠٢٠١٢٨١١١١٨٧٥ - ٠١١١٦٤٠٩٥٦٨ -
٠١٠٦٥٣٣٠٢٩٩
E-mail : Justhappy_man2000@yahoo.com
hafez66@live.com

الفهرس